Deutsche

National-Litteratur

Deutsche National-Litteratur

Historisch kritische Ausgabe

Unter Mitwirkung

von

Dr. Arnold, Dr. G. Balke, Prof. Dr. K. Bartsch, Prof. Dr. O. Behaghel, Prof. Dr. Birlinger, Prof. Dr. H. Blümner, Dr. F. Bobertag, Dr. K. Borinski, Dr. K. Borberger, Dr. W. Creizenach, Dr. Joh. Crüger, Prof. Dr. H. Düntzer, Prof. Dr. A. Frey, Dr. K. Froning, L. Fulda, Dr. K. Hamel, Dr. Ad. Hauffen, Dr. E. Henrici, Dr. M. Koch, Dr. E. Kühnemann, Prof. Dr. H. Lambel, Dr. R. Frhr. v. Liliencron, Dr. M. Mendheim, Dr. Alfr. Meyer, Dr. Heinr. Meyer, Prof. Dr. J. Minor, Dr. F. Muncker, Dr. P. Nerrlich, Dr. H. Oesterley Prof. Dr. H. Palm, Prof. Dr. P. Piper, Dr. H. Pröhle, Dr. A. Sauer, Prof. Dr. K. J. Schröer, R. Steiner, Prof. Dr. A. Stern, Prof. Dr. F. Vetter, Dr. G. Witkowski, Dr. Eug. Wolff, Dr. Th. Zolling

herausgegeben

von

Joseph Kürschner

111. Band

Goethes Werke XXX

Stuttgart

Union Deutsche Verlagsgesellschaft

Goethes Werke

Dreißigster Teil

Aufsätze
über
bildende Kunst und Theater

Herausgegeben

von

Dr. Alfred Gotthold Meyer und Dr. Georg Witkowski

(1895)

Stuttgart
Union Deutsche Verlagsgesellschaft

Druck von B. G. Teubner in Leipzig

Aufsätze über bildende Kunst.

Vorbemerkung.

Für die Bearbeitung der Aufsätze über bildende Kunst sind im wesentlichen die gleichen Grundsätze wie bei dem 27. und 28. Bande maßgebend geblieben. Einleitung und Anmerkungen setzen die Bedürfnisse von allgemein gebildeten Lesern voraus. Wenn wir hier und da auf Einzelfragen genauer eingingen, als es von diesem Standpunkt aus geboten war, so wünschten wir, auch denen, die sich mit den von Goethe behandelten kunsthistorischen Fragen näher beschäftigen wollen, die nötigen Fingerzeige dazu zu geben. Wie bisher hat auch hier der erste der beiden Unterzeichneten den kunstgeschichtlichen Teil der Arbeit geliefert (auch die drei ersten Abschnitte der Einleitung sind von ihm verfaßt), während der zweite den litterarhistorischen Teil und die Textbehandlung übernahm.

Berlin und Leipzig, im Juni 1895.

Dr. Alfred Gotthold Meyer. Dr. Georg Witkowski.

Litteratur.

Das Thema „Goethes Verhältnis zur bildenden Kunst" hat bisher noch keine erschöpfende Behandlung erfahren, die Zahl der darauf bezüglichen Arbeiten ist jedoch schon beträchtlich. Im folgenden seien einige Werke und Aufsätze angeführt, die unsere Einleitung ergänzen können und für dieselbe benutzt worden sind: Chr. Schuchardt, Goethes Kunstsammlungen. 2 Bde. Jena 1848 (citiert „Schuchardt"). — Th. W. Danzel, Goethe und die Weimarischen Kunstfreunde in ihrem Verhältnis zu Winckelmann (Gesammelte Aufsätze. Leipzig 1855. S. 118—145). — A. Hagen, Die deutsche Kunst in unserm Jahrhundert. Berlin 1857. II. XIII, S. 67 ff. — Goethes Italienische Reise, Aufsätze und Aussprüche über bildende Kunst. Mit Einleitung und Bericht über dessen Kunststudien und Kunstübungen. Herausgegeben von Chr. Schuchardt. 2 Bde. Stuttgart 1862—63. — Sulpiz Boisserée. 2 Bde. Stuttgart 1862. — H. Hettner, Goethes Stellung zur bildenden Kunst seiner Zeit (Westermanns Monatshefte Bd. 20 [1866], S. 83 ff.). — H. Hettner, Litteraturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. 4. Auflage. Braunschweig 1894. Bd. III, 2. Abteilung, S. 256 ff., 520 ff. — H. Düntzer, Aus Goethes Freundeskreis. Braunschweig 1868 (besonders Nr. VI—VIII). — H. Grimm, Goethes Verhältnis zur bildenden Kunst (in „Zehn Essays", Berlin 1871. S. 192 ff.). — H. Große, Goethe und das deutsche Altertum. Diss. Dramburg 1875. — H. Riegel, Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst. Hannover 1876. S. 179 ff. — L. von Urlichs, Goethe und die Antike (Goethe-Jahrbuch Bd. III, S. 3—26). — R. von Eitelberger, Goethe als Kunstschriftsteller (Gesammelte kunsthistorische Schriften. Wien 1884. Bd. III, S. 221—261). — Freiherr Göler von Ravensburg, Über die Stellung Goethes zur Zeichenkunst (Goethe-Jahrbuch Bd. VII, S. 314—318). — H. Meyer, Kleine Schriften zur Kunst, herausgegeben von P. Weizsäcker. Heilbronn 1886 (citiert „Weizsäcker"). — O. Harnack, Goethe in der Epoche seiner Vollendung (1805—1832). Leipzig 1887. — J. Minor, Klassiker und Romantiker (Goethe-Jahrbuch Bd. X, S. 212—232). — A. Heusler, Goethe und die italienische Kunst. Basel 1891. — E. Dobbert, Goethe und die Berliner Kunst (National-Zeitung, 1. und 3. Februar 1891). — O. Harnack, Die klassische Ästhetik der Deutschen. Leipzig 1892. — Einleitungen und Anmerkungen zum 24., 26., 27. und 28. Band unserer Ausgabe.

Einleitung.

I.

Goethes Name strahlt über zwei Menschenalter. Groß und wechselvoll ist diese Epoche deutschen Geisteslebens, wie kaum eine andere, vielseitig ihr Spiegelbild in der deutschen Kunst, und innerhalb dieser weltgeschichtlich so bedeutsamen Periode hat Goethes Persönlichkeit alle Bahnen ihrer Entwickelung durchmessen. Begreiflich also, daß es nicht möglich ist, Goethes Verhältnis zu irgend einer der im Geistes- und Kunstleben wirkenden Kräfte nur von einem einzigen Gesichtspunkte aus allseitig gerecht zu werden; begreiflich, daß dieses Verhältnis vielmehr auf allen Gebieten gewechselt hat, den Wandlungen der Dinge und seiner eigenen Anschauungen folgend: überall äußerlich ein bewegtes Bild, welches seine innere Einheitlichkeit nur dem historisch prüfenden Blick offenbart. —

Für Goethes Beziehungen zur bildenden Kunst gilt dies in besonderem Maß. Wenn er einmal zu Eckermann sagte, er habe „ein halbes Leben" an Betrachtung und Studium der Kunst gewendet, so war diese Zeitangabe sowohl in Bezug auf seine eigene Lebensdauer wie vollends auf das Durchschnittsmaß des Menschenalters zu eng begrenzt. Seine Beziehung zur bildenden Kunst beginnt mit den Frankfurter Kindertagen und endet erst mit seinem Tode; kurz vor demselben schreibt er an Rauch,

sich „an plastischer Kunst zu erquicken" sei der „einzige wahre" Genuß, der ihm noch geblieben. Seine Kunstschriften selbst begleiten ihn fast auf seinem ganzen Lebenspfad, und eine historische und psychologische Betrachtung der weitverzweigten äußeren und inneren Welt, der sie entstammen, müßte demgemäß zu einem nicht unwesentlichen Teile einer Goethebiographie und gleichzeitig zu einer Kunst- und Kulturgeschichte des Goetheschen Zeitalters werden.

In diesem Sinne diese Aufgabe lösen zu wollen, wäre innerhalb der Grenzen dieser Einleitung vermessen. Nur eine Vorarbeit hierfür ist möglich, und bei derselben gilt es lediglich, diejenigen Gesichtspunkte anzudeuten, unter denen die hier vereinten und die in anderen Bänden herausgegebenen Schriften Goethes zur bildenden Kunst ihre richtige Stellung innerhalb seiner eigenen Entwickelung, vor allem aber innerhalb der Geschichte der deutschen Kunstbetrachtung und Kunstwissenschaft erhalten. Der weitaus höhere Standpunkt, von dem aus Goethes Verhältnis zur bildenden Kunst, zu seiner dichterischen Bildkraft in Beziehung tritt*), muß an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben. —

Einer Erklärung für des jungen Goethes frühzeitiges Interesse an allem, was mit bildender Kunst zusammenhing, bedarf es nicht erst. Bis zu einem gewissen Grade ist dieser Anteil Gemeingut aller Gebildeten seiner Zeit. Seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts war es in deren Kreisen allseitig ausgesprochene und vielseitig bethätigte Überzeugung, „daß die Kunstbildung einen Hauptbestandteil aller höheren menschlichen Bildung überhaupt ausmache". Diese Ansicht herrschte auch in dem Patrizierhause am Hirschgraben zu Frankfurt. In dessen kleiner, wohlgeregelter Welt bezeichneten die Bilder an den Wänden und die zahlreichen Blätter in den Mappen vielleicht die weitesten Grenzen. Die Freude des Vaters an der Kunst, welche durch die sehnsüchtige Erinnerung an die italienische Reise, durch die eigene kleine Sammlung und durch den Verkehr mit Künstlern dauernd rege erhalten wurde, ist einer der sympathischen Züge, welche ihn mit seinem großen Sohn innerlich verbinden. Der Knabe durchblätterte unter des Vaters kunsthistorischer Anleitung die Bildermappen; er lernte zeichnen, denn dies war damals selbstverständliches Erziehungsmittel; er sah den Malern und Goldschmieden bei der Arbeit zu. Zum erstenmale wurden seine unvergleichliche Aufnahmefähigkeit durch den Blick und seine einzigartige Bildkraft angeregt. Was Wunder, daß er davon träumte, dereinst selbst ein Maler zu werden? —

Das war ein Kindertraum, aber der gereifte Mann, ja der Greis, sollte ihn nicht vergessen. Dennoch darf man die Bedeutung dieser Frankfurter Kunststudien nicht überschätzen. Liebe zur bildenden Kunst, Schulung des Auges, geringe technische Übung der Hand und vereinzeltes kunst-

*) In diesem Sinne ist es von Herman Grimm, besonders in seinem in der Litteratur-Übersicht angeführten Aufsatz behandelt worden.

historisches Wissen, besonders in der heimischen, der italienischen und der niederländischen Malerei — das dürften die einzigen Elemente gewesen sein, welche Goethe in Frankfurt für seine späteren Beziehungen zur bildenden Kunst als Grundlage erwarb.

In Wahrheit kann man die Geschichte dieser Beziehungen doch erst seit Goethes Leipziger Aufenthalt verfolgen, seit diesem aber schreitet sie ununterbrochen während ihrer ersten bis zur italienischen Reise währenden Hauptperiode in mehreren Etappen vorwärts, deren jede zwar an den Einfluß bestimmter Persönlichkeiten und bestimmter äußerer Eindrücke, mehr und inniger jedoch an die Entwickelungsphase seines eigenen Innenlebens geknüpft ist.

Ihre Schilderung verdanken wir ihm selbst. Gerade über sein Verhältnis zur bildenden Kunst sind seine Selbstbekenntnisse fast unerschöpflich reich. Mußten ihm diese doch besonders am Herzen liegen, denn die Ausgangs- und Wendepunkte seines Lebenswerkes waren mit ihnen eng verknüpft, und leise klingt in ihnen, wenigstens in den frühen, zuweilen jene Frage an das Schicksal an, auf welche ihm das in die Wellen der Lahn versinkende Federmesser als trügerisches Omen die Antwort versagte.*) —

Man darf, ja man kann diese Selbstbekenntnisse jedoch nicht — wie es bisher meist geschehen ist — unter einem einheitlichen Gesichtspunkt des künstlerischen Geschmackes prüfen, indem man aus ihnen nur Goethes Zugehörigkeit zu einer bestimmten Partei innerhalb der Kunstfreunde und Künstler, welche durch die Schlagworte Idealisten und Realisten, Klassiker und Romantiker ohnehin nur in dürftigster Unvollkommenheit gekennzeichnet werden, herauszulesen bemüht ist.

Eine eigenartige, rührende Verbindung von Aufnahmefähigkeit und Selbständigkeit des Kunsturteils spricht aus Goethes Äußerungen der Leipziger und Straßburger Zeit, so recht der Ausdruck des jugendlichen Wesens, in seiner köstlichen Mischung von ehrfürchtigem Aufnehmen und mehr geahnter als bewußter Produktivität. Im Alter, als er soviel objektiver erscheint, und mehr beobachtet, als urteilt, preist er die Duldsamkeit als das höchste Glück, dessen gerade die Jugend teilhaftig sei, „wann sie nicht kritisch sein will, sondern das Vortreffliche und Gute, ohne Untersuchung und Sonderung, auf sich wirken läßt", und er sagt von seinem eigenen Jugendurteil, es habe „nicht leicht etwas völlig ausgeschlossen".

War dies Selbsttäuschung? — Wenn man das äußere Gewand, in welches sich die Kunsturteile des jungen Goethe kleiden, betrachtet, muß man diese Frage unbedingt bejahen. Aber dieser äußere Schein ist trügerisch. Das bekennt Goethe selbst. Schon in Frankfurt stellt er dem „Fastnachts-Goethe" sein wahres Bild gegenüber, einen Goethe, „der immer in sich lebend, strebend und arbeitend . . . weder rechts noch links

*) Dichtung und Wahrheit 13. Buch (Bd. 19, S. 157 f.).

frage, was von dem gehalten werde, was er machte, weil er arbeitend immer gleich eine Stufe höher steigt, weil er nach keinem Ideale springen, sondern seine Gefühle sich zu Fähigkeiten kämpfend und spielend entwickeln lassen will". — Kämpfend allerdings, Partei nehmend und angreifend, aber in Wahrheit weniger, um den Gegner zu vernichten, als um die eigene Kraft zu stählen, sich ihrer zu vergewissern! Schon an der Sprache des Aufsatzes über Erwin von Steinbach, welcher zu „jugendlicher Duldsamkeit" äußerlich ja in schroffstem Widerspruch steht, spürt man, wie sein Verfasser vor allem mit sich selbst gerungen, wie er alles Fremde in sich zu übertönen, nur seinem zum erstenmal von einem Kunstwerk selbst im Innersten aufgeregten Empfinden Ausdruck zu geben strebt, und wie er dasselbe dabei, unwillkürlich oder geflissentlich, zu einer Schärfe und Höhe steigert, auf welcher es von allem Überlieferten durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt und — gesichert ist. Nur sein eigenes Wesen überträgt er auf den Künstler seiner Vorstellung, wenn er von ihm sagt: „Er will auf keinen fremden Flügeln, und wären's die Flügel der Morgenröte, emporgehoben und fortgerückt werden. Seine eigenen Kräfte sind's, die sich im Kindertraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten."

Arbeit an sich selbst — das ist das für das Verhältnis des jungen Goethe zur bildenden Kunst allein giltige Motto, nicht aber ein bindendes Bekenntnis zu einer bestimmten Partei, so oft er ein solches auch im jugendlichen Feuer auszusprechen scheint. Es bleibt vorerst vielmehr stets nur der Reflex eines Gefühles und wird noch nicht zum unerschütterlichen Ergebnis einer Überzeugung. Nur als Spiegel der unendlich wechselvollen Eindrücke und Stimmungen, aus denen sich eine so einzigartige Persönlichkeit gebildet hat, giebt ein Rückblick auf die Kunsturteile des jungen Goethe ein einheitliches Bild.

Der Schauplatz dieses Bildes wechselt. In Leipzig zunächst steht Öser im Vordergrund — freilich am wenigsten als Maler! Wenn Goethe ihn als seinen Lehrer sogar neben Shakespeare und Wieland feiert, wenn er ausspricht, sein Unterricht werde auf sein ganzes Leben Folgen haben, so war damit selbstverständlich nicht die bei Öser genossene praktische Schulung im Zeichnen gemeint, sondern seine Kunstanschauung, die ganze geistige Sphäre, in welcher er lebte, und in welche er seine Schüler hineinzog. Für Goethe wurde Öser der Vermittler jener Gedankenwelt, die damals eine neue Epoche des Kunsturteiles und in der Folge auch der Kunst selbst zu begründen im Begriff stand: zur Welt Winckelmanns. Weit mächtiger, als durch die Kunstliebhabereien in Frankfurt, ward Goethes Wesen hier ein Wiederhall entlockt, mächtiger und für ihn selbst bestimmender, als die Begabung seines Blickes, war die Seite seiner Natur, welche von diesem Eindruck getroffen wurde: das Wort von der „edlen Einfalt und stillen Größe" der echten Kunst berührte seine Seele selbst. Seinem

künstlerischen Empfinden wurde hier ein Ideal gewiesen, das er unbewußt in sich trug.

Aber nur als Theorie trat dieses Ideal hier vor ihn, in Erörterungen ästhetischer Art, welche bald an allgemeine Grundsätze, bald an gegebene Spezialfälle anknüpften. Selbst in Ösers „Unterricht" spielten die „Andeutungen über die Erfordernisse eines Kunstwerks" die Hauptrolle. Nicht das praktische Können, sondern das kunstwissenschaftliche Interesse Goethes an d'Argenvilles „Leben der Mahler" scheint Öser zuerst für Goethen eingenommen zu haben. Durch diese abstrakte Richtung wurde Goethe selbst zuerst sicherlich eher angezogen, als befremdet. Dem noch schwankenden Gefühl gab der klar ausgesprochene Gedanke willkommenen Rückhalt. Noch wohlthuender wirkte in diesem Sinne die zweite große Persönlichkeit im Reiche der Kunstbetrachtung, zu welcher Öser ihm die Wege bahnte, Lessing, dessen „Laokoon" ihm das zweifelhafte Dämmerlicht „aller bisherigen anleitenden und urteilenden Kritik" blitzähnlich erleuchtete und ihn „aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens" hinriß.

Aber es war nicht nur die befreiende Klarheit des Gedankens, die ihm hier hell entgegenstrahlte, es war zugleich in anderer Form dasselbe in stiller, harmonischer Schönheit leuchtende Ideal der antiken Kunstanschauung, welches ihm auch Winckelmann enthüllte, und diesmal — wohl zum erstenmale — warf es für Goethe ein Reflexlicht auf die Kunst der späteren Zeit, jedoch nur, um desto deutlicher deren Schattenseiten hervortreten zu lassen. „Durch den Laokoon" — schreibt er — „hielten wir uns von allem Übel erlöst, und glaubten mit einigem Mitleid auf das sonst so herrliche sechzehnte Jahrhundert herabblicken zu dürfen, wo man in deutschen Bildwerken und Gedichten das Leben nur unter der Form eines schellenbehangenen Narren, den Tod unter der Unform eines klappernden Gerippes, sowie die notwendigen und zufälligen Übel der Welt unter dem Bilde des fratzenhaften Teufels zu vergegenwärtigen wußte", und er verweist das „Häßliche" innerhalb der Kunst „nur in den niedrigen Kreis des Lächerlichen".

Diese Anschauungen sind ein Wiederhall der Öserschen Ideen. Kein Zweifel aber, daß der junge Goethe sie zeitweilig zu seinen eigenen machte, daß er fest an sie geglaubt hat; kein Zweifel auch, daß sie zunächst als das bewußte Bekenntnis zu einem immerhin einseitigen Parteiprogramm aufzufassen sind. Denn zu einem solchen begann Winckelmanns Name damals unwillkürlich zu werden. Er und seine Dresdner Freunde, Öser an der Spitze, dann die Lippert, Hagedorn, Bianconi, Österlein, Christ in Leipzig, die Caylus, Mengs und Lessing, alle, die sich im Namen der Antike geistig zusammenfanden, sie bildeten eine stille Gemeinde, welche zu ihrer Umgebung mehr oder minder fühlbar in Widerspruch trat, welche den herrschenden Geschmack zu verachten und anzugreifen begann und die mehr ahnend, als schauend erkannte Antike gegen die

maßlose Fortissimo-Kunst des Barock und die schwächlich-süßliche Art des Rokoko ins Feld führte. Ihre Urteile über einzelne Hauptrichtungen und Hauptmeister der Vergangenheit hat im Hinblick auf Goethes eigene Geschmacksbildung bereits Andreas Heusler*) an ihren Anschauungen über die Italiener der Renaissance dargelegt. Auch in allem Einzelnen giebt die Antike den Maßstab. Von den Architekten besteht am besten Palladio, von den Bildhauern ist begreiflicherweise am meisten Bernini verpönt, in der Malerei stellte man Andrea del Sarto neben Rafael, neben beide, wenn nicht über sie, Guido Reni, und als Muster betrachtete man dessen Lehrer, die Eklektiker von Bologna, die „Meister der Anmut“, die Apostel „des Schönen, mehr noch des Geschmackvollen und Angenehmen“, wie sie Öser rühmte, und wie er sie sich selbst zum Vorbild nahm — freilich als ein ihm unerreichbares, denn im Eifer, vor allem jenes „Geschmackvolle und Angenehme“ in ihrer Art womöglich noch zu steigern, schwächte er es vollends zu einer kraftlosen, oft leeren Idealität ab. Das Weiche, Gefällige, Unbestimmte, Elegante haftete auch seinen Zeichnungen an und ging auch auf die seines Eleven über.

Eine Zeit lang gab sich Goethe dem Öserschen Gedanken- und Empfindungskreis rückhaltlos hin. Ösers Art muß ihn persönlich angezogen haben. Ist doch selbst dessen Einfluß auf Winckelmann noch nicht genügend ins Licht gesetzt. Öser vertrat zu Dresden wie zu Leipzig im Kreise der Antiquare, Sammler und Gelehrten das spezifisch künstlerische Element, und wußte für seine Umgebung den rechten Ton zu treffen. Goethe sagt einmal, man müsse keine Seele haben, um solchen Lehrer nicht ganz zu nutzen. Er war unter dem frischen Eindruck dieses Unterrichts sicherlich bereit, mit Winckelmann einen Gérard de Lairesse als den besten künstlerischen Interpreten der Antike zu rühmen und den „Parnaß“ des Rafael Mengs als den Gipfel aller Kunst zu preisen, den Rafael selbst kaum erreicht habe.

Erhob er aber auch noch keinen Widerspruch gegen Winckelmanns mitleidiges Bedauern, daß Rafael, Correggio und Tizian von Holbein nicht genügend studiert worden seien und daß Rembrandt „nicht gelehrt genug“ gewesen? — Mit Gewißheit läßt sich diese Frage freilich überhaupt nicht beantworten, aber es fehlt nicht an Andeutungen dafür, daß sie zu bejahen ist. Gelegentlich lehnt sich Goethe gegen die Winckelmannsche Definition der Schönheit, „deren Gestalt weder dieser noch jener Person eigen sei“, auf, empfindet mit einem gewissen Unbehagen das „Allgemeine, um nicht zu sagen Ideelle“, das Unmännliche, Ungesunde in Ösers Arbeiten, das allzu Theoretische in seinem Unterricht, welcher „mehr Ansichten als Formen, mehr Gebärden als Proportionen“ lehre. Man begeht wohl keinen Anachronismus, wenn man als Zeugnisse hierfür auch Aussprüche Goethes heranzieht, welche einer weit späteren Zeit, besonders

*) A. Heusler, Goethe und die italienische Kunst. Basel 1891.

seinen Schilderungen in „Dichtung und Wahrheit", entstammen, und in ihrer kühlen Zurückhaltung zu der häufig begeisterten Anerkennung Ösers in Leipzig in Gegensatz stehen. Man darf nicht vergessen, daß der Ösersche Kreis denn doch nicht der einzige war, in welchem sich Goethes Verhältnis zur bildenden Kunst in Leipzig entwickeln konnte. Bei den dortigen Sammlern, deren Schätze er eifrig studierte, einem Huber, Kreuchauf, Richter und Winkler, war Ösers Geschmack keineswegs maßgebend. Wie Heinecken in Dresden die von Öser „wenig geschätzte" deutsche Kunst liebte, so war auch Huber für sie wie für die deutsche Litteratur begeistert, und Winkler, dessen Vielseitigkeit schon durch den Bestand seiner reichen Sammlung bezeugt wird, kannte überhaupt „keine Vorliebe, weder für geistliche, noch für weltliche Gegenstände, für ländliche oder für städtische, lebendige oder leblose" — „seine Frage war immer nach dem Kunstgemäßen", und die Antwort darauf lautete sicher anders als bei Öser: „nach Lage, Sinnesart, Vermögen und Gelegenheit" stand diesen Liebhabern und Sammlern die niederländische Schule besonders nah.

Nicht ganz unvorbereitet ist also die zunächst sehr überraschende Wirkung, welche der Schüler Ösers empfand, als er in Dresden einer großen Kunstwelt zum erstenmale völlig selbständig gegenübertrat (1767). Schon die unter so eigenartigen Umständen heimlich unternommene Reise selbst läßt einen geheimen Widerspruch zu Ösers Kunsturteil erkennen. Dem jungen Goethe genügte das Theoretisieren nicht. Zu dem überlieferten und vorerst nur selbständig durchdachten, noch nicht selbständig praktisch erprobten Begriff verlangte er Anschauung. Die Gemäldegalerie betritt er mit erwartungsvollem Schauer, wie ein Gotteshaus. Aber die Gottheit, die er dort findet, ist nicht diejenige Winckelmanns, noch weniger die blut- und marklose Ösersche Muse, sondern das künstlerische Abbild des frisch-pulsierenden Lebens, selbst in dessen Alltäglichkeit. Diejenige Kunstrichtung packte ihn, die Winckelmann als den „häßlichen Realismus" verabscheute, zu den Niederländern fühlt er sich hingezogen, welche Winckelmann „Affen der gemeinen Natur" nennt, und während Hagedorn völlig im Sinne Winckelmanns von einem Terburg und Metsu statt der holländischen Nähterin lieber eine spinnende Andromache sehen möchte, erkennt der junge Goethe mit Entzücken in den Gestalten Ostades Stammverwandte seines originellen fernig-deutschen Dresdner Schusters, sieht die Beleuchtungseffekte Schalkens bewundernd in seiner eigenen, schlichten, dem antiken Geschmack und Ösers Regeln von „Möbeln und Zimmerumgebung" sicherlich arg widersprechenden Behausung wieder und bewundert bei Hagedorn „ganz übermäßig" ein Bild des holländischen Landschafters Swanevelt. Den Wert der italienischen Meister aber „nimmt er mehr auf Treu und Glauben" als mit „Einsicht" hin, denn in deren „höheren Sinn" vermag er noch nicht einzudringen, und seine Sympathie gehört einem unter ihnen, den die Öser und Genossen kaum zu ihnen gezählt hätten, der „ganz ans gemeine Leben heranführt" gleich den

Holländern, dem Caravaggio-Schüler Domenico Feti. Die Antiken vollends „lehnt er ab zu sehen".

Die Erklärung für dieses Geschmacksurteil hat er selbst in aller wünschenswerten Klarheit gegeben. Die nordische Kunst war vorerst die einzige, bei welcher seine Sehnsucht, allem fremden Einfluß zu entrinnen, nur den Widerhall der eigenen Stimme zu vernehmen, überhaupt erfüllt werden konnte. Nur ihr gegenüber besaß er damals einen der eigenen Anschauung entnommenen Maßstab, denn nur solche Dinge vermochten ihn vorzüglich anzuziehen, „wo die Vergleichung mit der (ihm) bekannten Natur den Wert der Kunst notwendig erhöhen mußte". Es war ein ähnlicher Zauber, wie er ihn — weit majestätischer freilich — beim Studium Shakespeares empfand.

Ein bindendes Glaubensbekenntnis also — nochmals sei es betont — enthalten alle diese Äußerungen nicht, und uneingeschränkt gilt vorerst auch für sie Goethes damaliges Geständnis: „Geahnt, empfunden, wenn's hoch kam, ist das Höchste, wohin ich's habe bringen können." Daß diese Ahnungen und Empfindungen wechselten, daß sie einander widersprachen, ist nicht mehr als natürlich. Auf allen Gebieten zeigen sich in Goethes Leipziger Zeit ähnliche Gegensätze. Man prüfe darauf hin nur seine Lektüre, seine Briefe! Es war die Epoche beginnender Gärung, ein Chaos, das ebensowohl zum Untergang wie zur Läuterung führen konnte. —

Der erstere war ihm thatsächlich nicht fern, als er aus Leipzig krank ins Vaterhaus zurückkehrte, aber gerade diese Gefahr förderte die Läuterung. „Der Pflug der Krankheit und Schwäche — sagt treffend Goethes neuester Biograph*) — hatte den ganzen Grund seiner Seele aufgewühlt und weich gemacht; nie war er empfänglicher als damals, nie dürstete er mehr nach Belehrung und Festigung."

In diesem Zustand gewann die Gestalt Ösers für ihn wieder die frühere Anziehungskraft zurück, die sie zuweilen, wie in Dresden, vielleicht verloren haben mochte, und das Winckelmannsche Ideal der „reinen Form" in ihrer harmonischen Abgeklärtheit verdrängte zeitweilig wieder die niederländischen Kraftgestalten. Denn diese boten im Grunde nur Bekanntes, Abbilder der realen Welt. In Dresden hatte Goethe nichts anderes gewollt, vielmehr gerade über die Übereinstimmung des künstlerischen Bildes mit der ihm vertrauten Wirklichkeit gejubelt: in Frankfurt jedoch fordert der von freudloser Gegenwart abgestoßene, mit sich selbst unzufriedene Kranke: „Macht mich empfinden, was ich nicht gefühlt, was denken, was ich nicht gedacht habe!" —

Herrlich ging dieser Wunsch in Straßburg in Erfüllung, fast gleichmäßig auf allen Gebieten, auf denen er die neu erwachte Lebenskraft bethätigte. Auch jetzt noch stehen die schroffsten Gegensätze in seinem Empfinden neben einander, aber seine ureigene Kraft, sie zu verarbeiten, beginnt sich zu regen.

*) Richard M. Meyer, „Goethe". Berlin 1895. S. 43.

Den Weg hierzu wies ihm Herder.

Wie in seiner ganzen geistigen Entwickelung, so hat auch in Goethes Kunstanschauungen dieser Zeit Herder die Führung, und weit machtvoller, als Öser in Leipzig.

Unter den Heroen der deutschen Litteratur des 18. Jahrhunderts, welche die Kunstwissenschaft in ihr Bereich zogen, ist Herder zweifellos der größte Historiker, derjenige, der mit prophetischem Blick die Bahnen am klarsten erkannte, welche die Kunstforschung beschreiten mußte, um zu einer Wissenschaft zu werden, welche sie thatsächlich beschritten hat, und auf denen sie noch heute wandelt. In diesem Sinn steht Herder in der Geschichte der Kunstgeschichte selbst noch über Winckelmann. Er hat in seiner „ungekrönten Preisschrift"*) (1778) Winckelmanns Bedeutung mit kongenialem Verständnis erkannt, wie kein anderer seiner Zeitgenossen, und ihn dennoch nur als den großen Schöpfer eines „historischen Lehrgebäudes" gerühmt; er hat die Frage aufgeworfen, „ob die Griechen so das Wort Historie genommen? Ob man's so nehmen müßte? Ob nicht außer dem Winckelmannischen Werk noch ein anderes möglich und gut sei, da man keinen Lehrbegriff im Kopf hat, sondern die Dinge schlicht ansieht, wie sie sind, sie bindet, wie sie die Geschichte, nicht das Räsonnement bindet, sie gehen und sich abwinden läßt, wie sie sich abwinden!" Das war ein Vermächtnis, welches die deutsche Kunstforschung Schritt für Schritt erfüllt hat — ohne es zu kennen! —

In der bedingten Zurückweisung des abstrakten Lehrbegriffes und des theoretischen Räsonnements traf Herder mit den schon in Leipzig und Dresden selbständig aufgestellten Forderungen Goethes zusammen: in seinem Hinweis auf den historischen Standpunkt führte er dessen Kunstanschauung über die Leipziger Entwickelungsphase weit hinaus. Der beste Weg zu diesem neuen Ziel aber war das unbefangene Sicheinleben in die Lebenssphäre, in die historisch gegebenen Bedingungen, in den Geist des einzelnen Kunstwerks, und Goethe war, wie wenige, befähigt, sich diesem Ziel zu nähern, das erst die Forschung der Gegenwart als das ihrige aufgestellt hat. Daß ihm der Anblick des Straßburger Münsters diesen Weg eröffnete, ist zunächst nur ein durch die äußeren Verhältnisse gegebener Zufall. Hätte ihn sein Schicksal damals etwa in eine italienische Universität geführt, er hätte wohl mit gleicher Inbrunst die italienische Renaissance gepriesen. Herders Lehre und Goethes eigenes Empfinden verlangten zunächst nur Hingabe an echte und echt individuelle Größe — gleichviel, welcher kunsthistorischen Rubrik dieselbe angehören mochte, eine Hingabe ohne die aus theoretischer Schulung fließende Voreingenommenheit, ohne den Einfluß jener „armseligen und verengenden Kunstregeln, jenes bittersüßen Geschwätzes vom allgemeinen Schönen", ohne Prinzipien! Das war nach Herder der einzige feste Boden der Kunst-

*) Herausgegeben von Dr. Duncker, Cassel 1882. Vergl. Bd. 27, S. 9.

betrachtung, auf welchem sich ein historisches Gebäude erheben konnte. Seine kunsthistorische Beurteilung hatte gewissermaßen eine sensualistische Basis.

In Straßburg konnte einen solchen Eindruck naturgemäß nur das Münster erwecken, und um so klarer, je mehr es Goethes Erwartungen, den in Leipzig theoretisch empfangenen Geschmackregeln, von Anbeginn widersprach. Weit stärker als vor den Niederländern in Dresden empfand er hier die „Kleinlichkeit und Trockenheit" der zeitgenössischen ästhetischen Erörterungen; dem Genius Erwins zu Ehren sammelt er in der Schrift „Von deutscher Baukunst" einige davon ins Schnupftuch und weiht sie der Verwesung. — Wie viel in Goethes Empfinden und Urteilen vor dem Straßburger Münster im einzelnen unmittelbar durch das Werk selbst hervorgerufen, wie viel ein Widerhall von Herders Ideen war, vermögen wir nicht mehr zu sagen. Die Übereinstimmung beider Einwirkungen an sich muß uns genügen: durch ein zufälliges Zusammentreffen von Umständen hervorgerufen, ward sie gleichwohl von so gewaltigem Einfluß auf Goethe, daß sie wie eine Fügung der Vorsehung erscheint.

Die Öser-Winckelmannsche Neigung zur Art der Eklektiker empfing einen neuen Stoß. Die „Stärke und Rauheit", mit der der deutsche Bau ihn ansprach, lehrte ihn die Verachtung der „Geschmäckler", der „weichen Lehre neuerer Schönheitelei", ihrer „unbedeutenden Glätte". Der jugendliche Zug, die Dinge sofort zum Extrem zu steigern, läßt ihn nun aber sogleich auch theoretisch die äußerste Konsequenz ziehen, und dem Winckelmannschen Schönheitsbegriff von der unpersönlichen Idealität stellt er frohlockend die *charakteristische* Kunst gegenüber. Die Kraft des Eindrucks *an sich* erhebt er zum Maßstab der Wertschätzung, nicht das Gefällige, sondern das „Notwendige", das „Wahre", das, was „mit seiner Bestimmung von Ewigkeit her zu koexistieren scheint". Dies war die schärfste Absage an das Epigonentum, an den Eklektizismus. Und ganz unwillkürlich mußte sich dieser Empfindung stolz und freudig ein *nationaler* Zug gesellen. Seit den Tagen, in denen er Winckelmann kennen gelernt hatte, lebte in ihm freilich das antike Ideal, aber nur als eine Ahnung, nur als eine „Idee", welcher das reale Gegenbild noch fehlte. Wo immer er das letztere bisher überhaupt gefunden hatte, wurde er auf den Boden der nordischen, der deutschen Kunst geführt. Winckelmanns Anschauungen mußten ihm also zum mindesten als einseitig erscheinen.

Diese eiligen Schritte über die unmittelbare „sensualistische" Wirkung des künstlerischen Eindruckes hinaus waren nur zum Teil in Herders Sinn. Herder war auch darin ein größerer Kunsthistoriker als Winckelmann, daß er die Relativität aller kunsthistorischen Wertschätzung betonte. Der erste Schritt zum Kunstverständnis ist ihm die völlig unbefangene Hingabe an das einzelne Kunstwerk selbst. Da war ihm Goethe gefolgt. Der zweite Schritt aber ist ihm historisch-wissenschaftliche Forschung, welche das Kunstwerk als etwas geschichtlich notwendig Gewordenes erklärt.

Diesen Schritt hatte der junge Goethe übersprungen. Darum wahrte Herder gegenüber der Goetheschen Schrift „Von deutscher Baukunst“ (1772) auch eine gewisse Zurückhaltung, darum ließ er ihr sogleich eine streng historische Untersuchung des gleichen Themas — einen Auszug aus Frisis Versuch über die gotische Baukunst (Livorno 1766) — folgen, den er mit den Worten einleitet: „Der folgende Aufsatz ist beigerückt worden, um vielleicht zu einem dritten mittlern Anlaß zu geben, wo durch Data untersucht werde, wo, wann und wie eigentlich gotische Baukunst entstanden, was in ihr nordisches Bedürfnis und Ausnahme von der Regel größerer Schönheit, oder etwa selbst größerer Plan einer neuen Art von Schönheit sei.“ Auch mit diesem Postulat bekennt sich Herder als Vater der heutigen Kunstwissenschaft. —

Und wie in seiner ganzen Schlußfolgerung, so ging Goethe in dem Aufsatz über Erwin auch im einzelnen über Herders Anschauungen in jugendlichem Übereifer hinaus, indem er sogleich die nationale Kunst auf Kosten der antiken zu sehr betonte. Auch Herder hat gelegentlich geklagt, daß die ureigene Zeit „hinwegantikifiziert“ werde, aber er ließ den Ruhm der Antike selbst doch völlig unangetastet. Er preist die griechischen Denkmäler als die „ewigen Leuchttürme im Meer der Zeiten“, aber er rät warnend: dem Kunsthistoriker „seien sie nur F r e u n d e, nicht Gebieter!“ —

Dennoch enthält Goethes Aufsatz über das Straßburger Münster etwas, was sein Kunstverständnis nicht nur über dasjenige Herders stellt, sondern über das seiner ganzen Zeit, eine mehr angedeutete, als klar ausgesprochene Empfindung, in welcher er der Epoche Winckelmanns fast um ein Jahrhundert vorauseilt, und gleichzeitig auch die spätere Entwickelung seines eigenen Kunstsinnes antizipiert.

Die Gotik des Straßburger Münsters scheint ihm der schroffste Gegensatz zu d e r Antike, die ihn Winckelmann und Öser in Leipzig gelehrt hatten. Aber vor dem Münster kommt „der Geist der Massen“ über ihn, er fühlt unmittelbar das Rauhe, Gewaltige, das „Ungeheure“, aber es wird ihm „faßlich als ein Geregeltes, angenehm als ein Ausgearbeitetes“, er ahnt darin zugleich die innere Gesetzmäßigkeit. Das O r g a n i s c h e des gotischen Stiles hat Goethe als einer der ersten empfunden, und aus dieser unbewußten Entdeckung heraus fließt sein ergrimmter Angriff gegen die thöricht-verständnislosen Äußerungen eines Sulzer über die Gotik, darauf beruht in Wahrheit seine Überlegenheit über die Anschauungen Laugiers. Daraus redet bereits die Fähigkeit, welche ihn Jahrzehnte später die Sprache Palladios und der Ruinen von Pästum so klar verstehen ließ, eine Ahnung des höheren, selbst mit der Geschichtsauffassung Herders nicht mehr vereinbaren und dennoch wahren Zusammenhanges der beiden einzigen „organischen“ Stile, welche die Geschichte der Architektur kennt, der Antike und der Gotik. Die Namen Erwin und — Bramante nennt Goethe in einem Atem! Das ist eine der wenigen Äußerungen, welche uns den Weg zeigen, auf dem die scheinbar unerklärlichen

Widersprüche zwischen den Kunstanschauungen des jungen und des gereiften Goethe zu lösen sind. —

Der befreiende Genuß, den ihm das Münster schenkte, ließ ihn die dort bewährte Art, sich Kunstwerken zu nähern, auch allen anderen Schöpfungen der bildenden Kunst gegenüber erproben. Voraussetzungslose Hingabe wird ihm zum Gesetz. Nicht nur den philosophisch-ästhetischen Maßstab a priori weist er zurück, sondern auch die konkreteren Mittel, welche derselbe zu Hülfe zu rufen liebt: „Mehr fühlen soll man, als messen!“ Er weiß sehr wohl, daß er sich damit wieder auf ein schwankendes Gebiet begiebt, aber er ahnt, daß in Sachen der Kunst die Intuition der Wahrheit zuweilen näher kommt, als das beweisfähige Verstehen, daß der „Enthusiast“ dem „Kenner“ zuweilen überlegen ist, und nur ein Ausdruck dieses Empfindens ist sein Bekenntnis dem Kenner gegenüber:

„Mein Busen war so voll und bang,
Von hundert Welten trächtig;
Ihm war bald was zu kurz, zu lang,
Wägt alles gar bedächtig.
Da warf ich in ein Eckchen mich,
Die Eingeweide brannten.
Um ihn versammelten Männer sich,
Die ihn einen Kenner nannten. —

Und in der That, wenn man Goethes Urteile über einzelne Meister in diesen Jahren mit denen seiner Zeitgenossen vergleicht, erkennt man staunend, wie richtig der von ihm eingeschlagene Weg war, wie hoch sein Empfindungsurteil über deren verstandesmäßig begründeter Wertschätzung stand. Seine Äußerungen sind in diesem Sinne eine unmittelbare Fortsetzung der Dresdner Selbstbekenntnisse, aber bei wesentlich erweitertem Gesichtskreis und wesentlich kühner. Die traditionelle „kalte Veredelung“, die „gesteifte Kirchenschicklichkeit“ weist er als eine Versündigung gegen die „Einfalt und Wahrheit“ der Heilslegende zurück. Sein Heiliger ist Rembrandt, „der sich Gott überall, auf Schritt und Tritt, im Kämmerlein und auf dem Felde gegenwärtig fühlt und nicht der umständlichen Pracht und Opfer bedarf, um ihn an sein Herz herbeizuzerren“, und neben Rembrandt nennt er Rubens und Rafael. Diese Zusammenstellung war im 18. Jahrhundert in der That unerhört. Weder Winckelmann noch Lessing hätten sie gewagt oder auch nur gebilligt! Und wie köstlich verspottet er in dem gleichen Aufsatz (Nach Falkonet und über Falkonet) die äußere „historische Treue“ im Gegensatz zur inneren Wahrheit, die auf den Beschauer mit spontaner Kraft wirkt! Das ist in anderer Form eine ähnliche sensualistische Kunstauffassung, wie in dem Aufsatz über Erwin.

Und dennoch hatte Goethe inzwischen zum erstenmale das „Rechte und Vollkommene“ Rafaelischer Kunst „in Masse kennen gelernt“, den Zauber antiker Fragmente empfunden und zum erstenmale antiken Statuen ins

Auge geschaut! — Prüft man unbefangen seine Bekenntnisse über die bei diesen Gelegenheiten gewonnenen Eindrücke, so zeigt sich im Grunde nur ein Fortleben seines früheren Empfindens. Rafael war ihm vertraut. In seinem Frankfurter Zimmer hatte er später sieben nach ihm gezeichnete Köpfe täglich vor Augen. Dennoch gelangt er vor den Teppichkartons, die er zu Straßburg beim Einzug der Marie Antoinette als Gobelins neben den taktlos ausgewählten Hautelisses zeitgenössischer Franzosen für „manches Büsel Trinkgeld" wiederholt auf sich wirken ließ, zu keinem klaren Eindruck. Er „ging und kam und kam und ging, und konnte sich nicht satt sehen", aber ein vergebliches Streben quält ihn, weil er das, was ihn „so außerordentlich ansprach, auch gern begriffen hätte". Noch bleibt es ihm eine zwar unwiderstehlich anziehende, aber dennoch fremde Welt. Der Eindruck der dürftigen, bei Niederbronn zerstreuten antiken Reste klingt klarer wieder, aber nicht ihr Kunstwert ruft ihn hervor, sondern der geheimnisvolle Zauber, den sie in ihrer unwürdigen Umgebung empfangen, „mitten zwischen der wirtschaftlichen Kunst der Bauernhöfe". Mehr das Los des Schönen, als das Schöne selbst diktiert ihm die Verse:

„Schätzest du so, Natur,
Deines Meisterstücks Meisterstück?
Unempfindlich zertrümmerst du
Dein Heiligtum?
Säest Disteln drein?" —

Am wichtigsten ist der Besuch der Mannheimer Antikensammlung. In der Leipziger Akademie hatte er nur die Abgüsse des Laokoon und des tanzenden Satyrs aus Florenz gesehen; in Mannheim war eine stattliche Reihe von Abgüssen, ein „Wald von Statuen" vereint. Der erste Eindruck überwältigte ihn: das war für ihn — trotz aller theoretischen Vorbereitungen — wieder eine gänzlich neue Welt. Selbst äußerlich findet er sich in ihr nur allmählich zurecht. Weise beschränkt er sich auf nähere Betrachtung einzelner Hauptstücke und wählt hierfür diejenigen, die ihm durch Abbildungen und Erörterungen im allgemeinen schon bekannt sind. Die Palme reicht er dem Apollo von Belvedere, und in der That giebt es wohl keine Schöpfung der Antike, die besser geeignet wäre, selbst dem ungebildeten Auge so spontan den Sonnenglanz antiker Kunst zu enthüllen. Andererseits entspringen seine Äußerungen über den Laokoon, mit denen er sogleich in der archäologischen Streitfrage Partei nimmt — auch dies ein echt jugendlicher Zug! — einer völlig natürlichen, gewissermaßen materiell-realistischen Betrachtungsweise. Die Frage „warum Laokoon nicht schreie", sei überhaupt widersinnig, „er könne gar nicht schreien", und zwar — aus physiologischen Gründen. Die ganze Gruppe müsse aus der äußerlich gegebenen Situation selbst erklärt werden. Das war wiederum eine gesunde Reaktion gegen die Öser'sche Betrachtungsmethode. So steht der mit so köstlicher Ehrlichkeit geschilderte Eindruck der Mann-

heimer Antiken*) keineswegs im Widerspruch zu Goethes früheren Bekenntnissen. Er bietet vielmehr durchaus eine Parallele zu dem der Niederländer in der Dresdner Galerie: im Grunde hat nur das äußere Substrat der Empfindung gewechselt.

Aber die unmittelbare Nachwirkung ist eine andere, als dort, mehr beunruhigend, als klärend. „Kaum war die Thür des herrlichen Saals hinter mir zugeschlossen, so wünschte ich mich selbst wiederzufinden, ja ich suchte jene Gestalten eher als lästig aus meiner Einbildungskraft zu entfernen.“ Ist nicht auch dieses Bekenntnis völlig verständlich? Die in Dresden und Straßburg kaum gewonnene Festigung seines Kunsturteils fühlt Goethe vor den Mannheimer Antiken von neuem bedroht. Selbst sein Glaube an die Gotik gerät beim Anblick eines Kapitäles vom römischen Pantheon ins Wanken. Er beginnt zu empfinden, daß der zu Straßburg selbstgeformte Maßstab denn doch nicht der allein richtige sei, aber er sträubt sich gleichsam noch gegen diese Entdeckung; er geht ihr und ihren Urhebern noch mit einer gewissen Scheu aus dem Wege, er meidet sie fast, als etwas ihm noch Fremdes.

An vertrauteren Kunsteindrücken fehlte es ihm ohnehin nicht. Auf seinen Wanderungen ergänzen alte Klöster und Glasgemälde das Bild deutscher Kunst, welches das Straßburger Münster in seine Seele gesenkt hatte, die Gemälde von Weenix im Jagdschloß zu Bensberg schließen sich an die Dresdner Eindrücke von der niederländischen Kunst an, deren „tüchtige, derbe, von Naturfülle glänzende“ Art er in der Düsseldorfer Galerie von neuem bewundert. Zur Leidenschaft, ja fast zum „Wahnsinn“ wird es ihm, „die Natur in der Kunst zu sehen“, und die Niederländer in den Frankfurter Sammlungen eines Ettling, Ehrenreich, Nothnagel kommen dieser Sehnsucht entgegen. Beim Dichter des „Götz“ bedarf dieser Geschmack keiner Erläuterung. In seinen Beiträgen zu den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen“ klingt er allerorten wieder. Auch sein Interesse für Lavaters physiognomische Ideen fließt wenigstens äußerlich aus seiner Verehrung für „charakteristische Kunst“. Wiederum stellt er Rembrandt neben Rafael. Seine physiognomischen Charakteristiken der Bilder sind meisterhaft. Der beschreibende Teil der Kunstwissenschaft besitzt in ihnen glänzende Muster. Erstaunlich, mit welcher Treffsicherheit Goethe hier mittelst des Wortes zu schildern versteht! — Mit Stift und Pinsel gelang es ihm nicht so. Vielleicht war es nicht zum wenigsten das Gefühl, daß seine Bildkraft gerade bei dieser Forderung „charakteristischer Kunst“ versage, welches ihn den Malerberuf für immer aufgeben ließ. Gepflegt hatte er ihn seitÖsers Unterricht freilich noch fleißig genug, an landschaftlichen Skizzen, an Architekturen, an Kopieen (nach Rembrandt z. B.), auch an Bildnissen, — 1773 (8. Januar) schreibt er an Kestner, „im Porträt“ sei er „besonders glücklich“. Wie die Zeichenkunst, so war ihm

*) Dichtung und Wahrheit 11. Buch (Bd. 19, S. 74 ff.).

auch die Technik der Radierung und des Holzschnitts praktisch wohlvertraut. Aber zwischen dem Wollen und dem Können spürte er eine unübersteigbare Kluft, und gerade deshalb, weil ihm das von den Niederländern erreichte Ziel der Naturwahrheit vorschwebte. Noch mochte er den Kampf nicht gänzlich aufgeben, noch sang er:

„Ich zittre nur, ich stottre nur
Und kann es doch nicht lassen!
Ich fühl', ich kenne dich, Natur,
Und so muß ich dich fassen —"

aber seit „Götz" und „Werther" erschienen, war der Traum, ein Maler zu werden, erblaßt.

Seine begeisterte Freude an den Werken Anderer blieb hiervon jedoch gänzlich unabhängig. Sie wurzelte zu tief in Goethes Natur, um ihn jemals zu verlassen. Auf allen seinen Reisen bezeugt er sie. Sein Zimmer wird schon früh zu seinem „kleinen Museum". Aber seltsam! Zum unmittelbarsten Verkehr, zu dauernder Betrachtung, wählt er nicht die ihm vertrauten Freunde, die Niederländer. An winzigen Nachbildungen der bedeutendsten Werke des Altertums, die er aus der Verlassenschaft eines Kunstfreundes ankaufte, sucht er den in Mannheim gewonnenen „großen Eindruck wieder zu beleben". Zu einer höheren Sphäre erhebt er sein Gemach. Sendboten der antiken Kunst nimmt er bei sich auf, Laokoon und die Niobiden, und ihnen gegenüber hängt er Kopieen der Farnesina-Fresken, die Gestalten, welche Rafael das Märchen des Apulejus von Amor und Psyche erzählen läßt, auch sie also Nachkommen der Antike, zugleich freilich die echtesten Kinder der Renaissance! Welche Zwiesprache hat Goethe mit ihnen gehalten? Begann das Geheimnis, das ihm aus dem Antlitz der Antike noch beunruhigend entgegenblickte, sich unter dem Sonnenschein Rafaelischer Kunst zu erhellen?

Wir wissen nicht, ob sich der Klärungsprozeß, der nach dem Abschluß des „Werther" sich in Goethes ganzem innerem Sein vollzog, auch auf sein Verhältnis zur bildenden Kunst ausdehnte. Nur darin traf dies zweifellos zu, daß er dem Plan, ein Maler zu werden, nun bald endgiltig entsagte. Sein trotzdem auch ferner noch eifrig gepflegtes Zeichnen dient ihm doch nur noch zur Schulung des Blickes, zur Vertiefung des Eindrucks, zur Unterhaltung und Freude; „wie ein Musikliebhaber" treibt er die Kunst fortan Seine Bildkraft hatte ein anderes, größeres Gebiet gefunden; sie stellte sich endgiltig in den Dienst der Dichtung, der Forschung und — des Lebens. Sein eigenes Ich, die Ausbildung aller in ihm schlummernden Kräfte — das wurde der Gegenstand, an dem sich sein Formtrieb bethätigte, und die Beschäftigung mit der bildenden Kunst erscheint trotz aller darauf verwandten Zeit und Mühe nur als Mittel zu diesem höheren Zweck. — Aber keineswegs als ein unwesentliches! Hing doch mit seiner

Stellung zu den Werken der bildenden Kunst der Kampf innig zusammen, der auch den Dichter in seine Wirrungen ziehen mußte, wenigstens theoretisch, denn praktisch, in seinen Werken selbst, war der Schöpfer des „Götz" und des „Werther" den Streitrufen der Parteien längst entrückt und rüstig auf dem Pfade, den ihm der treffliche Merck gewiesen: „Dein Bestreben, deine unablenkbare Richtung ist, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben!"

Und gerade weil Goethe jetzt erkannt hatte, daß es ihm nicht beschieden sei, die von der bildenden Kunst gestellten Fragen im eigenen Schaffen unmittelbar thätig zu beantworten, mußten sie sein Sinnen und Empfinden mit der Anziehungskraft noch ungelöster Probleme nun um so mehr anlocken.

Auf doppeltem Wege näherte er sich ihnen schon in den ersten Weimarer Jahren. Einerseits, theoretisch, von neuem an die Ösersche Art anknüpfend, u. a. auch durch Raphael Mengs' „Gedanken über die Schönheit" angeregt, die er mit Frau v. Stein gemeinsam las, andererseits im praktischsten Betrieb nicht mehr der Kunst, sondern der Kunstgeschichte: sein Sammeleifer fand in Weimar günstigeren Boden. Zeitgenössischem und den Schöpfungen der Vergangenheit ist er gleichmäßig zugewandt. Dabei zeigt er eine schon bei Öser in Leipzig hervortretende Vorliebe für flüchtige Skizzen, für diese „bezaubernden Hieroglyphen" (s. u. S. 120), „worauf die erste, schnellste, unmittelbarste Äußerung des Kunstgeistes gedruckt ist", eine Neigung, der er als Sammler während seines ganzen Lebens treu geblieben ist. Aus den ersten Weimarer Jahren sind die Bemerkungen, welche sein Kunstinteresse unmittelbar bezeugten, freilich wenig zahlreich, aber das ist wohl nur zufällig, er betont der Freundin gegenüber „seine ganz immer gleiche herzliche Freude und Liebe zu der bildenden Kunst", die römischen Mosaiken in der Schweiz erregen seine höchste Bewunderung, noch mehr die Dürersammlung des Herzogs. Er will, sobald er einmal einigen Raum habe, über die merkwürdigsten Blätter seine Gedanken aufsetzen, nicht sowohl über Erfindung und Komposition, als über die Aussprache und die ganz goldene Ausführung.*)

*) Trotzdem Goethe sich nie ausführlich über Dürer geäußert hat (denn die ihm zugeschriebenen Besprechungen von Strixners Lithographieen der christlich-mythologischen Handzeichnungen in der Jenaischen Litteratur-Zeitung 1808 und 1809 sind nachweislich nicht von ihm verfaßt), so könnte man doch an seinen gelegentlichen Bemerkungen über den großen deutschen Meister die verschiedenen Phasen seiner Kunstbetrachtung vollständig nachweisen. In der obigen Briefstelle tönt noch ein Nachklang früherer schrankenloser Begeisterung: „Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommner!" (Bd. 26, S. 182); dann aber in Italien Bedauern für den „armen Narren von Künstler", den das Glück hätte tiefer nach Italien führen sollen (Bd. 21, 1, S. 129), nach der Rückkehr karges Lob der großen Reinlichkeit seiner Arbeiten (unten S. 12), und in den „Propyläen" ist nicht ein einziges Mal sein Name von Goethe genannt worden. Nur allmälich läßt er sich später von der ausschließlichen Verehrung antiker und italienischer Kunst zu billigerer Würdigung der heimischen Leistungen bekehren: 1805 bewundert er das Selbstporträt von 1493 im Besitze von Beireis (Bd. 24, S. 207), 1808 glaubt er erst in den neu herausgegebenen Handzeichnungen des Münchener Kabinetts das herrliche Naturell des Künstlers erscheinen zu sehen, weil er hier aus der gewissen-

Sein Anteil an der Umgestaltung der Gartenanlagen, seine Sorgfalt beim künstlerischen Arrangement der Festlichkeiten und der Dekorationen bei den Theateraufführungen, vor allem aber die Förderung der Weimarer freien Zeichenschule verbürgen es zur Genüge; das Bekenntnis an den Maler Müller (6. November 1780), den er um weitere Nachrichten von Rafael, Michelangelo und den Caracci, und von wem sonst jener immer wolle, angeht: „Ich lebe mehr in diesen Sachen, als Sie glauben können —“ es darf auf diese ganze Zeit ausgedehnt werden.

Und wie intensiv er „in diesen Sachen“ lebte, das hat er durch die That am klarsten bezeugt. Es wäre thöricht, Goethes Sehnsucht nach Italien allein aus seiner Sehnsucht nach der Kenntnis italienischer Kunst abzuleiten. Er war eine „meridionale Natur“. Den wundersamen Zauber, den der Süden ausübt, hat kein Nordländer tiefer, rückhaltloser empfunden, als er, und in diesem Zauber flossen Natur- und Menschenwerk in ein unlösliches Ganze zusammen. Aber in dem Teil „Arbeit an sich selbst“, den Goethe in Italien zu vollbringen gedachte, den er vollbracht hat, war der italienischen Kunst denn doch eine hervorragende Stelle zugewiesen. Von „physisch-moralischen Übeln“, die seine Kraft in Weimar zuletzt fast „gelähmt“ hatten, wollte er sich in Italien heilen, die Heilung aber erwartete er — wie er an den Herzog Karl August am 25. Januar 1788 schreibt — vor allem davon, daß sein heißer Durst nach wahrer Kunst gestillt werde. Die Sehnsucht, die ihn nach Italien führte, war in diesem Sinne in der That die des Künstlers, jedoch nur, weil das künstlerische Element in Goethes ganzer Natur der Lebenspunkt ist. „Die sinnlich-ästhetische Kultur in sich zu erneuern“ — das wurde für ihn eben eine allgemeine Wiedergeburt seines ganzen Wesens, das ließ ihn, wie er selbst sagt, „wieder ein Mensch werden“. Vielleicht das bezeichnendste Denkmal, welches sich die ästhetische Geistes- und Empfindungsrichtung des 18. Jahrhunderts gesetzt hat! —

Die Beschäftigung mit Italiens Kunst war für Goethe also nicht Selbstzweck. Schon deshalb ist es gänzlich verfehlt, an dieselbe etwa den Maßstab objektiver kunsthistorischer Forschung zu legen, selbst wenn man sich dabei völlig auf den Boden seiner Zeit stellt. Und auch das letztere ist für uns überaus schwer, ja fast unmöglich. Man sagt kaum zuviel, wenn man die fördernde Wirkung, welche Eisenbahn und Photographie

haften Peinlichkeit, die sowohl seine Gemälde als Holzschnitte beschränke, heraustrete (Bd. 25, S. 11). So bleibt auch in der Folge eine ungerechte Unterschätzung seiner Technik durch das stete Anlegen des Maßstabes italienischer Kunst bestehen, wie die ferneren Äußerungen zeigen: Bd. 23, S. 329, wo Goethe Dürern in einem Atem mit den Byzantinern nennt, ferner in der Skizze über Landschaftsmalerei (unten S. 577), und endlich, die bedingte Anerkennung, die von der für formlos erachteten Größe des Künstlers ärgerlich eine Verführung auf Abwege vom wahren Ziele der Kunst fürchtet: „Weil Albrecht Dürer, bei dem unvergleichlichen Talent, sich nie zur Idee des Ebenmaßes der Schönheit, ja sogar nie zum Gedanken einer schicklichen Zweckmäßigkeit erheben konnte, sollen wir auch immer an der Erde kleben!“ (Sprüche in Prosa, Hempel Nr. 728.) — Vergl. H. Uhde, Goethe und Albrecht Dürer. Augsb. Allg. Zeitg. 1878. Nr. 33.

auf das Kunststudium unseres Jahrhunderts ausgeübt haben, mit derjenigen vergleicht, die im 15. Jahrhundert die Buchdruckerkunst dem geistigen Leben gebracht hat. Und in der Kunstwissenschaft ist dieser ungeheure Fortschritt gerade dem Verhältnis der deutschen Forschung zur Kunst Italiens am meisten zu gute gekommen. Man vergleiche Goethes Reisehandbuch, das er selbst (gegen Knebel) als den besten Begleiter des deutschen Italienfahrers rühmt, Volkmanns*) dreibändige „Historisch-kritische Nachrichten von Italien“, mit unseren gangbaren Reisehandbüchern, oder vollends mit Jakob Burckhardts „Cicerone“! — Und dann bedenke man auch das Äußerlichste, die zeitliche Beschränkung der ganzen, fluchtähnlichen Reise, die Mangelhaftigkeit aller Führung, die Zufälligkeiten, denen noch heute jede „Studienreise“ im fremden Lande ausgesetzt ist, und die in den Tagen des Postwagens aller unserer Vorstellungskraft spotten! Selbst diese naheliegenden Gründe verbieten es uns, aus Goethes Kunsturteilen der italienischen Reise weitgehende Schlüsse auf die Beanlagung seines Kunstsinnes zu ziehen, ganz abgesehen davon, daß Goethe sicherlich unendlich viel nur — wie er einmal selbst schreibt — „mit einem stillen, feinen Auge betrachtet“, und sich „dieser großen Existenz gefreut hat“, ohne sich über den Eindruck im einzelnen zu äußern. Weder aus der Thatsache, daß er viele Orte genauer sah, als sie der heutige Kunstfreund zu sehen pflegt, noch vollends aus der, daß er sehr viele Städte — vor allem Florenz — so gut wie gar nicht kennen lernte, noch endlich auch aus dem, was er an den einzelnen Orten aufsucht und nicht aufsucht, ist ohne weiteres ein Rückschluß auf seine Neigungen und auf sein Kunstverständnis selbst zu ziehen. Das widerspräche den Gesetzen der historischen Kritik. Nur für den römischen Aufenthalt gelten diese äußerlichen Einschränkungen in geringerem Grade, denn dort fand auch der Zeitgenosse Goethes bereits einen Anhalt, der sich dem der heutigen Zustände und Vorbildung nähert. Für Rom haben Goethes Äußerungen selbst kunsthistorisch denn auch eine weit allgemeinere, dauernde Geltung.

Wenn man aus Goethes Kunsturteilen der italienischen Reise die Summe für die Kunstgeschichte ziehen will, so darf man füglich nicht nach dem fragen, was er *nicht* gesehen, sondern lediglich nach dem, was er auf sich wirken ließ. Und auch hierfür sind äußerlich bereits enge Schranken gezogen, sowohl objektiv, in dem, was Italiens Kunst ihm bieten *konnte*, wie subjektiv, in dem, was er, seiner Vorbildung nach, in ihr finden *wollte*.

Bis zum Antritt der italienischen Reise war Goethe wahrhaft vertraut nur mit der niederländischen, allgemeiner mit der nordischen Kunst. Das war eine von äußeren Bedingungen abhängige Einseitigkeit, und sowohl die theoretischen Lehren des Winckelmann-Öserschen Kreises, wie die gelegentlichen, vereinzelten Eindrücke, die er von antiken und italienischen

*) 2. Auflage. Leipzig 1777.

Kunstwerken empfangen, hatten ihm diese Einseitigkeit selbst fühlbar gemacht. Für Goethes Natur, welche wie die weniger Sterblicher ein harmonisches Gleichmaß aller Dinge ersehnte, war dies eine Lücke, deren Ausfüllung ihm Pflicht gegen sich selbst schien. Dazu aber kam, daß auch die Art, in welcher vor allem die antike Kunst bisher auf ihn hier und da gewirkt hatte, mit seiner Natur im Konflikt stand. Ahnung, nicht Schauen, hatten da sein Verständnis bisher allein geleitet; etwas Fremdes, etwas Beunruhigendes blickte ihm aus der Antike mit großen Augen entgegen, von denen er sich abwenden mochte, um das Gleichmaß seines Empfindens zu wahren, und die ihn dennoch immer wieder in ihren Bannkreis zogen, mit jener geheimnisvollen Macht, welche jedes geahnte und noch nicht erkannte Phänomen in Natur und Kunst auf seine faustische Seele ausübte.

Der Schleier, der das Antlitz der antiken Kunst vor ihm bisher nur gelegentlich zu flüchtigstem Blick enthüllt hatte, konnte nur in Italien fallen, und als er dort niedersank, da traf ihn ihr Anblick mit so hinreißender Gewalt, daß sein Auge auf lange Zeit für alles andere geblendet war.

Das freilich war nicht mehr die Wirkung äußerer Umstände, das war die Wirkung einer Kraft, die in Goethes Natur von Anbeginn geschlummert hatte, und die nun, vom Strahl antiker Schönheit erweckt, sich seines ganzen Seins bemächtigte: „Wär' nicht das Auge sonnenhaft, die Sonne könnt' es nicht erblicken!" —

Vor der Klarheit der antiken Kunst wird es Licht in seiner Künstlerseele, alles „Dumpfe", alle „Dämmerung" weicht aus ihr. Schon aus Venedig schreibt er an Frau v. Stein: „Die Revolution, die ich voraussah und die jetzt in mir vorgeht, ist, die in jedem Künstler entstand, der lang emsig der Natur treu gewesen und nun die Überbleibsel des alten großen Geistes erblickte; die Seele quoll auf und er fühlte eine innere Art Verklärung sein selbst, ein Gefühl von freierem Leben, höherer Existenz, Leichtigkeit und Grazie."

Und einmal erkannt, spricht dieser Zauber, den die Antike ausübt, zu ihm aus jeder ihrer Schöpfungen:

„Bediene dich der hohen,
Unschätzbaren Gunst und hebe dich empor!
Es trägt dich über alles Gemeine rasch
Am Äther hin, so lang du dauern kannst!" —

Die „Italienische Reise" erzählt auf jeder Seite davon, wie tief er diese Mahnung beherzigt. Ist sie doch „wie ein Feldzug um die Eroberung aller Herrlichkeiten des schönen Landes, ein wahres Sturmlaufen auf das Echte und Rechte in den Dingen". —

So urteilte von Goethes italienischer Reise der thatkräftigste Vorkämpfer für das Verständnis nordischer, deutscher Kunst, Sulpiz Boisserée. — Wie viel tiefer verstand er Goethes Wesen, als diejenigen, die in

Goethes italienischer Reise nach Urteilen über nordisch-mittelalterliche Kunst spähen, und deren Fehlen als Abfall von den Idealen der Jugend deuten! Das „Echte und Rechte in den Dingen“ hatte Goethe auch in Straßburg und Dresden, bei Erwin, bei Dürer, bei den Niederländern gesucht und frohlockend entdeckt, aber das war nur die eine Form, in der es die Kunst darbietet. Neben ihr giebt es noch eine andere, die er in Italien, in der Antike, suchte, und Goethe wäre nicht der größte Sohn seiner Zeit, wäre nicht er selbst gewesen, wenn er diese Form nicht als eine allgemeiner giltige, als eine höhere angesehen hätte. Diese ewige Wirkung der antiken Kunst in ihrer Formvollendung hat keinen Nachgeborenen tiefer berührt als ihn, und ein Abglanz der Glückseligkeit, die ihn hierbei ergriff, mußte während seines weiteren Lebens fortan auch die sinnliche und verstandesmäßige Aufnahme antiker Kunst verklären und ihm den objektiven Kunstwert antiker Schöpfungen in glänzenderem Schimmer erscheinen lassen. Wer kann es wagen, dieses Empfinden Goethes mit den Maßstäben des wissenschaftlichen Kunsthistorikers messen und verbessern zu wollen! Wer will mit Goethe darüber rechten, daß er in Italien, dessen Gesamtbild er als ein Lebenselement seines ganzen künftigen Daseins in sich aufnahm, die Kunst der Frührenaissance nicht genügend gewürdigt und die Eklektiker und Manieristen überschätzt habe, daß er „Iphigenie“ und „Egmont“ vollendet, am „Tasso“ und „Faust“ gearbeitet hat, anstatt den selbst für die meisten damaligen Kunsthistoriker und Archäologen von Beruf so gut wie nicht vorhandenen Denkmälern des italienischen Mittelalters nachzuspüren?

Goethes Hingabe an die Antike, die ihn seit dem Betreten Veronas beherrscht, ist eine geschichtliche Thatsache, die wir nur eben als solche hinzunehmen, die wir zu verstehen, nicht aber zu kritisieren haben.

Im einzelnen sind die Kunsturteile in Goethes Reisebriefen, im Tagebuch und in der redigierten „Italienischen Reise“ schon so oft zusammengestellt, gesichtet und erörtert worden, daß es dessen hier nicht mehr bedarf. Es sei hierfür besonders auf die im Litteraturverzeichnis angeführten Arbeiten Ludwigs v. Urlichs und Heuslers sowie auf Düntzers Einleitung zur „Italienischen Reise“ in unserer Ausgabe verwiesen. Ein Genuß eigenster Art ist es freilich, die Entwickelung seiner Anschauungen von Ort zu Ort, von Tag zu Tag zu verfolgen; zu sehen, wie er, von äußeren Verhältnissen und innerem Drang gleichmäßig abhängig, Stein auf Stein zu dem Ausbau seiner Kunstanschauungen zusammenträgt; ein noch höherer Genuß, hier und da auch in die Werkstatt selbst zu schauen, und ihn bei der Gedankenarbeit zu belauschen. Nur einiges sei hervorgehoben, weil es für das Verständnis von Goethes späteren Kunstschriften notwendig ist.

Die Grenzen seines kunsthistorischen Wissens wurden in Italien außerordentlich erweitert. Die großen Gebiete der nordischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts, die er bis zum Jahre 1786 im Grunde allein

genauer gekannt hatte, blieben brach liegen; ebenso die ganze Epoche, welche in der welthistorischen Kunstentwickelung zwischen der Antike und der Renaissance liegt. Sein Hauptstudium war die Antike selbst: „Das Wichtigste — schreibt er*) —, woran ich nun mein Auge und meinen Geist übe, sind die Stile der verschiedenen Völker des Altertums und die Epochen dieser Stile in sich, wozu Winckelmanns Geschichte der Kunst ein treuer Führer ist .... Von der neuen Kunst genieße ich, was ich darneben kann." Seine Kenntnis des Altertums stand in der That auf der Höhe seiner Zeit, soweit dies für einen nicht zünftig-gelehrten Fachmann überhaupt möglich war. Goethes Verständnis für die antike, besonders für die römische Baukunst ist selbst dem Winckelmanns zweifellos überlegen; die Tempel in Paestum, Agrigent, Egesta führen ihn in den Geist hellenischer Architektur ein. Er hatte ihn schon lange zuvor geahnt und ahnend bewundert, selbst in den trockenen Theorieen Vitruvs und in seiner zuweilen etwas künstlich erzeugten Wiedergeburt in den Werken Palladios. Das Gesetzmäßige, Organische, Harmonische ist es, was ihn an Palladio und an der antiken Baukunst entzückt. Auch hier hatte er Ähnliches schon im Norden, vor Erwins Münster, in völlig anderer Form empfunden. Es ist wohl nicht ganz zufällig, daß er seine herbste Absage an die nordische Gotik gerade vor der Gotik Oberitaliens, und speziell vor der Markuskirche in Venedig ausspricht, denn dort herrscht nur das gotische Ornament, nur das Spielende, Malerische gotischer Dekoration, das sich nur als ein zufälliges Gewand über die Kernform breitet, ohne den inneren, organischen Zusammenhang, der die echte nordische Gotik beseelt.

Die antike Plastik stellt ihm die Urbilder der menschlichen Gestalt vor Augen, die Züge ihrer Göttertypen verleiht er seiner eigenen Gottheit, aber er spürt die Größe antiker Formenschönheit auch an den Tierdarstellungen, er verfolgt sie liebevoll von den Regionen der hohen Kunst bis herab zu den Erzeugnissen des Kunsthandwerks, den Münzen und Gemmen, den Vasenbildern, den Schöpfungen der Kleinkunst. Und überall betont er die Verbindung der antiken Kunst mit ihren inneren und äußeren Bedingungen, mit dem antiken Lebensideal, mit der Natur, mit Material und Technik.

Die Wiedergeburt der antiken Kunst freilich erkennt er zunächst nur da, wo sie endgiltig vollzogen ist, und wo das neu Erstandene sich bereits selbständig auf denjenigen Bahnen fortentwickelt hat, welche für Goethes Zeit die unmittelbare Fortsetzung der antiken Pfade bedeuten: in den Eklektikern von Bologna, in den Caracci, in Guercino, in Guido Reni, in Domenichino — bis zu den Meistern des 18. Jahrhunderts, bis zu Rafael Mengs. Von den früheren Vorkämpfern der Renaissance, von

*) Goethe an den Großherzog Karl August, den 20. Januar 1787.

den Quattrocentisten, fesselt ihn nur Mantegna, der ja auch äußerlich der Antike am nächsten ist, dessen Kunst er in prachtvollen, über diesen Zusammenhang weit hinausgreifenden Worten preist. Bei Meistern des Überganges, wie bei Francia und Perugino, taucht die Erinnerung an historische Parallelerscheinungen in der Entwickelung der deutschen Kunst in ihm auf: eine Bemerkung, welche die ganze Feinheit seines Kunstempfindens enthüllt, und selbst von der Kunstforschung unserer Tage noch nicht genügend ausgenutzt worden ist. In Venedig nimmt ihn während seines ersten Aufenthaltes mehr die Eigenart der Stadt und ihres Lebens, ihre Architektur und der Schatz ihrer antiken Skulpturen gefangen, als die Malerei. Nur gelegentlich gedenkt er mit feinen Bemerkungen Tizians, dessen Deckenbilder in S M. della Salute und dessen Petrus Martyr ihn jedoch nicht sonderlich ergriffen zu haben scheinen, Paolo Veroneses, den er am meisten als Koloristen rühmt, und Tintorettos, der ihm „immer lieber wird", von dessen Bildern in der Scuola di S. Rocco er aber doch sagt, sie seien „nur nach dem Maßstab vergrößert, und hätten nicht genug innerlichen Gehalt". Erst 1790 wird seine Anschauung von venezianischer Kunst umfassender, vor allem hinsichtlich der Malerei, die er nun mit neuen Einsichten studiert, bis er sich „fast krank sieht", aber es scheint doch, daß er ihr mehr als Historiker gegenübertrat. Über die altgriechischen Bilder, über die Schranken welche die ikonographische Tradition selbst den Meistern der Hochrenaissance auferlegt, über das Gegenständliche, macht er mannigfache treffende Notizen, Giovanni Bellinis und seiner Vorgänger Art aber fesselt ihn auch jetzt nicht.

Von den drei größten der italienischen Maler bleibt ihm Lionardo in Italien selbst vorerst noch am fernsten, Rafael jedoch übt seinen beglückenden Zauber aus. Seine Kunst tritt für Goethe neben die der Antike. „Goethes italienische Reise — sagt Herman Grimm — ist der . . . Bericht über den Weg, den er Rafael und der Antike sich entgegenarbeitend eingeschlagen hat." Auch in seinem Verhältnis zu seinen Vorgängern wird Rafael von Goethe meisterhaft charakterisiert. Am gewaltigsten aber ist der Eindruck Michelangelos. Riesenhaft, fremd und anziehend zugleich, ähnlich, wie in Deutschland die Antike, muß dessen Titanengestalt vor Goethe gestanden haben, wenn er von diesem Eindruck auch im einzelnen freilich nicht Zeugnis ablegt. Der Ausspruch, daß ihm auf Michelangelos Werke nicht einmal mehr die Natur schmecke, ist im Munde Goethes in der That eine unvergleichliche Huldigung, eine staunende Verehrung, wie er sie sonst nur vor den höchsten Schöpfungen der Antike und vor der Naturkraft selbst bekennt. —

Wo dem Einfluß der italienischen Reise auf Goethes dichterische Bildkraft nachgespürt werden soll, da darf es genügen, von der Wirkung auszugehen, welche Italiens Kunstwerke und Italiens Natur auf ihn ausgeübt haben. Daneben erscheinen für diesen Zweck die Beziehungen, welche er damals mit seinen in Italien weilenden Zeitgenossen, mit den

deutschen Künstlern, Kennern, Altertumsforschern und Schöngeistern anknüpfte, als fast unwesentliche Äußerlichkeiten. Was sind Angelika Kauffmann, Tischbein, Hackert angesichts der Künstler der Vergangenheit, deren Sprache Goethe in Italien vernahm; was konnten ihn ein Reiffenstein und Hirt, ein K. F. Moritz und ein Heinrich Meyer in Italien lehren? — Und doch hat Goethe selbst seine Zeit dort nicht als zu kostbar geachtet, um die Beziehungen zu diesen Persönlichkeiten eifrig zu pflegen. Es ist dies ein Zug, welcher zunächst nur die Liebenswürdigkeit seiner Natur ins hellste Licht stellt, für Goethe selbst aber bedeutet es weit mehr, denn dieser größte Ökonom der Zeitverwertung hätte seinem Trieb zur Leutseligkeit allein dieses Opfer auf Kosten seiner „Arbeit an sich selbst“ nicht zugemutet.

Die für ihn hierbei maßgebenden äußeren Gründe bedürfen nicht erst der Erörterung, die inneren kennen wir durch Goethe selbst und aus seiner an die italienische Reise unmittelbar anknüpfenden Wirksamkeit in Weimar.*)

Goethes italienische Reise war eine That der Selbstbefreiung, und seine Aufnahme der italienischen Kunst ist zunächst lediglich als ein Hauptmittel dazu zu betrachten und zu würdigen. Auch schon in diesem Sinne konnte ihm, seinem eigenen Streben nach Gründlichkeit und den äußeren Verhältnissen gemäß, ein Verkehr mit denjenigen, die bei verwandten Neigungen in Italien bereits heimisch waren, sehr nützlich werden. Die fachmännische, gelehrte Kenntnis, gerade das, was man in Goethes „Italienischer Reise“ heute mit Unrecht sucht, konnte er bei ihnen für vieles Einzelne finden, und er nahm diese Gaben dankbar an.**) Diese Ergänzung des eigenen Erwerbes — mochten es immerhin zuweilen nur diejenigen Bausteine sein, welche den Königen die Arbeit der Kärrner zuträgt — hob für ihn den Wert des neuen Besitzes jedoch über den eines nur persönlich zu nutzenden Kapitales hinaus.

Bis zur Rückkehr aus Italien ist Goethes Verhältnis zur bildenden Kunst im wesentlichen r e c e p t i v. In gewissem Sinn bleibt es dies allerdings bis an das Ende seines Lebens. Diejenige Seite des ästhetischen Genusses, welche sich Selbstzweck ist, war ihm keineswegs fremd. Der stille Verkehr mit Kunstwerken zählte zu seinen Lebensbedingungen. Schauend ästhetische Nahrung und geistige Anregung zu empfangen, einem Kunstwerk die höchste Wirkung auf die eigene Natur zu entlocken — dazu war niemand besser beanlagt als er, und nicht zum wenigsten darf man die Worte:

*) Vergl. Zur Nachgeschichte der italienischen Reise. Goethes Briefwechsel mit Freunden und Kunstgenossen in Italien 1788—1790. Herausgegeben von Otto Harnack. Weimar 1890.

**) Er schreibt am 11. August 1787 an Karl August aus Rom: „Denn gewisse Dinge sind es, die man von andern lernen und annehmen muß. Dieses macht den Aufenthalt in Rom so angenehm, weil so viele Menschen sich hier aufhalten, die sich mit Denken über Kunst, mit Ausübung derselben zeitlebens beschäftigen, und wohl kein Punkt seyn kann, über den man nicht von Einem oder dem Andern Belehrung erwarten könnte.“

„Selbst erfinden ist schön, doch glücklich von andern Gefundnes
Fröhlich erkannt und geschätzt, nennst du das weniger dein? —

auf den Eindruck von Schöpfungen der bildenden Kunst beziehen.

Aber wenn Goethe lediglich diese Art ästhetischer Genußfähigkeit besessen hätte, wäre er in dem Lande geblieben, das deren ureigenste Heimat und Pflegstätte ist. Der Pfad, der ihn nach Weimar zurückführte, war der des Schaffens, des Wirkens. „Ich habe lange getappt und versucht, es ist Zeit zu ergreifen und zu wirken" — schreibt Goethe am 11. August 1787 an den Herzog. Subjektiv durch höchste, klärende Ausbildung der eigenen Kraft, objektiv durch fördernden, beziehungsweise auch durch ablehnenden Anteil an allen Bethätigungen des geistigen und künstlerischen Lebens wurde er in den folgenden Jahrzehnten zu jener souveränen geistigen Macht, die für uns ein ganzes Zeitalter wiederspiegelt.

In den Dienst dieses doppelten Wirkens tritt nunmehr auch sein Verhältnis zur bildenden Kunst, ja für einen großen Zeitraum, etwa für die zwei Jahrzehnte von 1790—1810, wird dasselbe hierdurch fast ausschließlich bestimmt. Er will „in das Leben der Kunst eingreifen", mit allen Mitteln, die ihm zu Gebote stehen, durch Wort und durch That.

Ohnehin dachte er von vornherein daran, die Eindrücke der italienischen Reise schriftstellerisch zu verkörpern, und sobald Goethe die ganze Tragweite dieser Eindrücke an sich selbst zu ermessen begann, wuchs dieser Plan zu einem weit größeren aus*): dem ganzen deutschen Volk die Kunstwelt Italiens so zu erschließen, wie er sie für sich selbst erobert hatte, und hierdurch von Weimar aus das gesamte deutsche Kunstleben zu fördern.

Das war ein Riesenplan, Goethes würdig, zu seiner Ausführung aber bedurfte es der Gehülfen, vor allem eines Mannes, der sich ihm vollständig widmen konnte, Goethes eigene Arbeit an dem Unternehmen vorbereitend, und in gemeinsamem Wirken fachgemäß prüfend, ergänzend, vertiefend und erweiternd. Ein fein beanlagtes, durch ausgebreitete Autopsie zur Kennerschaft gebildetes Auge, ein umfangreiches positives kunsthistorisches Wissen, gepaart mit allgemeiner wissenschaftlicher Schulung und Gründlichkeit, dazu jene Mischung von ruhigem Selbstbewußtsein und innerer Bescheidenheit, welche man zuweilen an stillen Gelehrtennaturen trifft, die mit klarem, weit reichendem Blick, aber „die Gedanken in sich selbst gekehrt" durchs Leben gehen — das war der Mann, wie ihn Goethe sich wünschen mußte, das war die Persönlichkeit, die er in Heinrich Meyer fand.

In welcher Art und mit welchem Erfolg, ist erst später zu erörtern, zumal Meyer erst in Weimar selbst, an der Seite Goethes, dieses

*) Entstehung und Ausführung dieses Plans vergl. unter Abt. IV S. LIX f. und Düntzers Einleitung zum 21. Band unserer Ausgabe.

Wirken begann. Hier gilt es zunächst dasselbe allgemein zu charakterisieren, wie es unter der Firma der „W. K. F.“ (Weimarische Kunstfreunde) mit Wort und That 1798 anhob.

II.

Den litterarischen Weg eröffnen die „Propyläen“, den praktischen die Weimarer Preisausschreiben und die damit verbundenen Kunstausstellungen. Beide Pfade selbst werden durch die zweite und dritte Gruppe der in unserem Bande veröffentlichten Aufsätze bezeichnet.

Wohin sollten sie führen?

Ursprünglich zu nicht Geringerem, als zu einer Erneuerung des deutschen Kunstlebens. Zu kräftigerem, höherem Pulsschlag sollte es angeregt werden. Folgerichtig wandten sich die W. K. F. zuvörderst an die Künstler selbst. Neben das allgemeine Thema: „Bildende Kunst“ stellen sie als gleichwertig das zweite: „Bildung der Künstler“. Für diese wollen sie Kunstlehre und Kunstgeschichte nutzbar machen, indem sie durch kunsttheoretische und historische Betrachtungen zeigen, was „wahre Kunst“ sei. Die theoretischen Erörterungen sollen einerseits nach Art der älteren „Kunstlehren“ über die Formen des künstlerischen Schaffens selbst aufklären, indem sie unmittelbar — beispielsweise durch Untersuchungen auf dem Gebiet der Anatomie und der Farbenlehre — der praktischen Schulung vorarbeiten, andererseits die Endziele aller Kunst in ästhetisch-philosophischem Sinne erörtern. Die Kunstgeschichte dagegen soll den Künstlern die größten Schöpfungen der Vergangenheit nahe führen, die Bedingungen ihrer Entstehung und die sich hieraus ergebenden allgemeingiltigen Erfahrungen nachweisen. Die Preisausschreiben endlich treten gleichsam als Proben für das, was die gegenwärtige Kunst leisten könne, und in den mit ihnen verbundenen Kritiken als praktische Beispiele für das, was sie nach Ansicht der W. K. F. leisten solle, hinzu.

Ein solches Unternehmen war im deutschen Kunstleben eine reformatorische That, und schon ihre Eigenart und Großartigkeit scheint ihr eine weitgreifende kunsthistorische Bedeutung zu sichern. Dies gilt auch im spezielleren Sinn, denn die gegebenen Verhältnisse stempelten das Vorgehen der Weimarer in Bezug auf die Kräfte, welche damals den Entwickelungsgang der deutschen Kunst bestimmten oder zu beeinflussen suchten, sofort zu einem streitbaren: sie traten als Partei auf. Schon in der allgemeinen Kennzeichnung ihrer Ziele, die Goethe in der Einleitung der „Propyläen“ aussprach, lag ein polemischer Zug. Es konnte danach und an sich nicht zweifelhaft sein, wo die W. K. F. die richtigen Wege zur wahren Kunst sehen würden. Die Antike und die Renaissance hatte Goethe in Italien als strahlende Gipfelpunkte in der Entwickelung

des künstlerischen Könnens erkannt, und diese persönliche Überzeugung wollte er allgemeingiltig verkünden, da er die von ihr ausgegangene Läuterung seines eigenen Wesens und Schaffens auch für die gesamte deutsche Kunst seiner Zeit erhoffte. Eine Wiedergeburt der Künste, im wahren Sinne des Wortes, erträumte er, und um sie zu verwirklichen, wies er auf die Bahnen hin, welche die bildende Kunst bei ihrer ersten, größten „Renaissance" eingeschlagen hatte.

Kunsthistorisch führt die Vorgeschichte dieses Weimarer Unternehmens in der That bis in das 16. Jahrhundert, bis zu den Bestrebungen der Bologneser Akademie, der Caracci, zurück, und wenn es gälte, in diesem Sinne die Vorgänger der W. K. F. auf dem Gebiete der Kunstlitteratur namhaft zu machen, wäre eine kaum übersehbare Reihe anzuführen, an welcher neben Deutschland Italien, Frankreich, die Niederlande und England fast gleichmäßig beteiligt sind.

Die tiefsten und weitesten Wellenkreise aber hatte diese klassizistische Bewegung in Deutschland im 18. Jahrhundert gezogen, im Wirken Winckelmanns, und dessen Name wird auch mit den Weimarer Bestrebungen dauernd verbunden werden müssen.

Und wie die Schriften Winckelmanns, so klangen auch die Bekenntnisse der W. K. F. in das gleichzeitige Kunstleben als ein Kampfruf hinein. Daß sich die W. K. F. dessen selbst bewußt waren, spürt man auch an Form und Inhalt der „Einleitung" der „Propyläen", so zurückhaltend dieselbe hierin auch ist. Spricht doch Goethe gerade hier den Satz aus, welcher für seine ganze damalige Lebensanschauung charakteristisch wird: „Wem um die Sache zu thun ist, der muß Partei zu nehmen wissen; sonst verdient er nirgends zu wirken."

Die Gegner, gegen welche hier Partei genommen wurde, werden im Grunde mit den hergebrachten Schlagworten „Romantiker" und „Realisten" jedoch nur unvollständig gekennzeichnet. Jedenfalls muß schon hier betont werden, daß diese Gegnerschaft, und besonders diejenige gegen die Romantiker, von den W. K. F. in den ersten Jahren ihrer Thätigkeit keineswegs unmittelbar und schroff ausgesprochen wird. Erst etwa mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts kommt es zu einem erklärten Gegensatz zu der Romantik.*) Zu einem solchen forderte deren Entwickelung damals selbst heraus, denn alle Bestrebungen, gegen welche sich die W. K. F. zunächst nur in der Betonung ihres Begriffes von „wahrer Kunst" allgemein, äußerlich noch ohne Kennzeichnung eines bestimmten Feindes, gewandt hatten, fingen an, sich in der Romantik zu verkörpern, als Wackenroders Gefühlsschwärmerei zum künstlerischen Dogma, Tiecks „Klosterfrömmigkeit" zur künstlerischen That erhoben wurde, als die Gebrüder

*) Auch die Romantiker haben thatsächlich erst später den Kampf offen begonnen, erst 1812, als sich A. W. Schlegel in den Heidelberger Jahrbüchern von den W. K. F. lossagte.

Schlegel den Bund der Künste mit dem Glauben predigten, und die Anhänger dieser Lehren auf dem Gebiet der Poesie wie auf dem der bildenden Künste, im ganzen deutschen Kunstleben, eine mächtige*) Partei zu werden begannen. Da verschanzten sich auch die W. K. F. auf einen einseitigen Standpunkt, der im Parteikampf stets die größte Sicherheit gewährt, erhoben ausschließlich die Antike auf ihren Schild, wandten sich nur gegen die neu-deutsche, religios-patriotische Kunst und kämpften mit scharfen Waffen.

Das Ergebnis war eine Niederlage. Die „Propyläen" mußten schon 1800, die Preisausschreiben 1805 aufhören, weil sie in der Öffentlichkeit nicht die erhoffte Aufnahme und Unterstützung fanden, und weil ihr Angriff gegen die Romantik erfolglos blieb.

Es ist bekannt, daß sich die W. K. F. durch diese Erkenntnis trotzdem keineswegs völlig von ihrem Vorhaben abschrecken ließen. Im Jahre 1805 selbst erschien die Schrift „Winckelmann und sein Jahrhundert", das „Manifest des Klassizismus"**), das A. W. Schlegel (Brief an Fernow, 13. März 1806) „verkleidete Propyläen" nannte, das denn doch aber die objektivste, vornehmste Äußerung in diesem ganzen Parteikampf bleibt. Noch im Jahre 1805 schrieb Goethe an Meyer: „Sobald ich nur einigermaßen Zeit und Humor finde, so will ich das neu-katholische Künstlerwesen ein- für allemal darstellen," und: „Es ist Zeit, daß man sich erklärt, wie man über diese Narrenspossen denkt; denn bei einem Frieden mit solchen Leuten kommt doch nichts heraus, sie greifen nur desto unverschämter um sich." Zwar verklingt dieser zornige, aggressive Ton bald***), und jener Vorsatz, das neu-katholische Künstlerwesen darzustellen, wurde erst 1817 von Meyer in durchaus maßvoller Form ausgeführt†), auch in der Zwischenzeit aber sprachen die W. K. F. ihrem in der Einleitung der „Propyläen" aufgestellten Grundsatz getreu ihre „eigne Meinung" noch recht oft „fest" aus. Trotzdem bezeichnete Goethe schon 1805 seinen stolzen Plan, auf dem bisherigen Wege in den Gang des Kunstlebens einzugreifen, als verfehlt, indem er selbst eingestand: „Das Entgegengesetzte von unseren Wünschen und Bestrebungen thut sich hervor." —

Auch die heutige kunsthistorisch zurückschauende Betrachtung kann dieses Bekenntnis nur bestätigen. Die wenigen Künstler, welche kunstgeschichtlich mit dem Weimarer Unternehmen unmittelbar verbunden sind, waren nicht hervorragend genug, um der Sache Goethes ihren Zeitgenossen gegenüber eine wirksame Unterstützung zu leihen; die Namen der bei den Weimarer Preisausschreiben prämiierten Maler sind heute

*) Vergl. hierzu unsere Einleitung zu „Winckelmann", Bd. 27, S. 18 f.
**) Goeler v. Ravensburg, Goethe-Jahrbuch VII, 317.
***) Vergl. unten S. 216 und 276, zwei sehr bezeichnende Zusätze Goethes zu Aufsätzen Meyers.
†) Vergl. S. LXV ff.

ruhmlos verhallt, der einzige daran beteiligte, welcher unsterblich bleibt, Cornelius, findet sich nur unter den erfolglosen Bewerbern.

Worin ist dieser Mißerfolg begründet? —

Im Jahre 1800 schrieb ein Kritiker der „Allgemeinen Litteratur-Zeitung" von den „Propyläen", wenn ihre Verfasser auch das Wesen der Kunst tiefer ergründeten, als bisher bei den meisten der Fall war, so sei doch zwischen ihnen und den ausübenden Künstlern ein so große Kluft befestigt, daß man sich von dem Einflusse der ersteren auf die letzteren eben nicht viel versprechen könne. Das war zunächst nur eine Konstatierung der Thatsachen, zugleich aber eine Prophezeiung, welche die Folgezeit erfüllte. Die Bestrebungen der W. K. F. fanden bei den Künstlern von vorn herein keinen rechten Widerhall.

War dies nur einer jener Zufälle, die, wie im politischen, sozialen und geistigen Dasein, so auch im Kunstleben zuweilen unbeschränkt walten, und denen gegenüber jeder Versuch, sie nachträglich pragmatisch zu rechtfertigen, eitel bleibt? — Diese Frage ist im Hinblick auf das, was die W. K. F. in Wahrheit zunächst erstrebten, unbedingt zu verneinen. Sie zählten ja nicht auf eine große künstlerische Persönlichkeit, die, mit der souveränen Machtvollkommenheit des Genies in den Gang der Kunst eingreifend, sich sogleich zum Vorkämpfer ihrer Ideen hätte machen können, dieselben in einer großen künstlerischen That verkörpernd und beseelend. Vielmehr steckten sie sich weise ihre Ziele zuvörderst enger, beziehungsweise allgemeiner, sie wollten das Durchschnittsniveau des deutschen Kunstlebens heben, Künstler und Kunstfreunde durch Hinweis auf die klassischen Blüteepochen der Kunst zur höchsten Auffassung ihrer Mission heranbilden, sie — wie Schiller es einmal (an Goethe, 13. März 1801) ausspricht — „aus ihrer faulen Ruhe reißen".*) Sie wandten sich an das Wollen, wohl wissend, daß das Vollbringen nur bei den Künstlern selbst stand. Man kann nicht bescheidener einen theoretischen Eingriff in das Kunstschaffen beginnen, als es die Einleitung in die „Propyläen" ausspricht. Keine „Gesetze" solle der Künstler erwarten, sondern nur „Gespräche und Unterhaltungen", „Bemerkungen und Betrachtungen", „theoretische Hausmittel", deren „praktische Prüfung" von vornherein lediglich dem Künstler zugewiesen wird; und nicht „bestimmen" will man dessen Schaffen, sondern nur ihm „nützlich sein", ihm Rat und Vorschläge unterbreiten, ihn vor Irrwegen warnen, ihm die eigene „Arbeit an sich selbst" erleichtern, das schwankende Kunsturteil „wenigstens an einem tüchtigen Kloben befestigen", damit es nicht „von Wage und Wagschale zugleich hin und wieder geworfen werde". Nirgends ist dem Künstler gegenüber äußerlich der Standpunkt des kunstsinnigen Dilettanten verlassen. Das hätte einen Widerhall in Künstlerkreisen auch finden können, wenn die Genies von Gottesgnaden ausblieben, und die heutige Kunstgeschichtsschreibung hätte

*) Vergl. auch unten S. LX ff. und über die analoge Aufgabe der Weimarer Kunstausstellungen S. LXIV.

hierdurch das Recht erhalten, die Bestrebungen der W. K. F. mit einer wenn auch nicht weltgeschichtlich großen, so doch thatsächlich inhaltvollen Epoche der deutschen Kunst zu identifizieren. Aber auch dies geht nicht an, auch in diesem Sinne ist der Versuch der W. K. F. im ganzen mißglückt, und dieses Schicksal erscheint heut denn doch nicht mehr nur als ein Zufall, sondern nahezu als das natürliche Ergebnis einer Reihe von Umständen, welche in den ganzen damaligen äußeren und inneren Verhältnissen des deutschen Kunstlebens, ja des deutschen Lebens überhaupt, begründet sind. Schon jede historische „Vordergrundsbetrachtung" lehrt dies erkennen. Sie zeigt das trübste, verworrenste Bild, welches die neuere deutsche Geschichte kennt. Man vergesse nicht, daß die Zeit, in welcher man von Weimar aus eine Reformation der deutschen Kunst versuchte, die Epoche des Friedens von Luneville, des Regensburger Reichs-Deputationshauptschlusses, des Rheinbundes die schmähliche Sterbezeit des Deutschen Reiches und der tiefsten Erniedrigung Preußens war. Die Größten im Reiche des Geistes, der Poesie, der Musik vermochten sich auf den Schwingen des Genius wohl über diese zeitlichen Verhältnisse zu erheben, wiesen unbewußt mit ihrem Schaffen selbst auf eine Region irdischen Wirkens hin, welche zeitlos als eine zweite Welt über derjenigen der politischen und sozialen Ereignisse strahlt, und lehrten gelegentlich auch bewußt, es sei das Vorrecht des Philosophen und des Künstlers, „zu keinem Volk und zu keiner Zeit zu gehören, sondern im eigentlichen Sinne des Wortes der Zeitgenosse aller Zeiten zu sein". Solche Größen aber blieben der bildenden Kunst dieser Epoche vom Schicksal überhaupt versagt. Um diese Lehren jedoch für das Durchschnittsmaß der künstlerischen Begabung nutzbar zu machen, um sie allgemeingiltig zu verbreiten, um sie auf dem Wege theoretischer Deduktion und praktischer Experimente befruchtend auf die Kunst eines Landes zu übertragen, dazu bedarf es einer ungewöhnlichen Gunst aller äußeren Verhältnisse, und das damalige Deutschland war hierfür der ungeeignetste Boden, den die Geschichte kennt. Goethe selbst schrieb 1807: „Mancher wird vielleicht meinen, der Drang äußerer Umstände, die Erschütterungen der Staaten und Völker gebieten jetzt andere, ernstere Sorgen, als kritische Betrachtungen über Kunstwerke anzustellen." Im ganzen Lande wäre in dieser Zeit keine Stätte gewesen, von welcher aus solche Bestrebungen auch nur äußerlich denjenigen Nachdruck und die Tragweite hätten erreichen können, die für ihr Gelingen notwendige Voraussetzung war, und Weimar vollends stand sozial und politisch völlig außerhalb der Welt, in der die Geschicke Europas geleitet wurden. Von dort aus die deutschen Verhältnisse in ihrer Gesamtheit zu überschauen, war damals unendlich schwer, ja unmöglich. Wie wenig die W. K. F. dies thatsächlich vermochten, bezeugt am schärfsten der kleine Aufsatz „Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland" (unten S. 166 ff.), welcher erwähnt, was die heutige Kunstgeschichte kaum noch der Erwähnung wert erachtet, und verschweigt, was heut zu betonen un-

erläßlich scheint. Auch Meyers „Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts“, welche das gesamte kunsthistorische Wissen der W. K. F. auf diesem Gebiet repräsentiert, wird um so unzulänglicher, je mehr sie sich ihrer eigenen Zeit nähert. Man vergleiche damit etwa den ersten Band von Herman Riegels „Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst“*), Adolf Rosenbergs**) „Geschichte der modernen Kunst“ (II. Bd.) und Richard Muthers „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert“ (I. Bd.).***)

Aber dieser Mangel an äußerem Rüstzeug wurde für das Unternehmen der W. K. F. denn doch erst dadurch verhängnisvoll, daß die ganze Richtung, welche sie einschlugen, den schaffenden Künstlern nicht recht verständlich, zum mindesten wenig verlockend, meist vielmehr irrig erschien. Das ist nicht nur die Prophezeiung jenes Kritikers der Litteraturzeitung, nicht nur die parteiische Behauptung der Romantiker: es ist auch die Ansicht desjenigen Künstlers, der im Kampf gegen die W. K. F. auch heut noch als der geachtetste Gegner erscheint: Gottfried Schadows. Als er 1801 in der Zeitschrift „Eunomia“ gegen einige in den „Propyläen“ abgedruckte Sätze Goethes das Wort ergriff, kämpfte er zunächst freilich unmittelbar pro domo, für die Berliner Kunst, kämpfte er ferner als Parteimann für die Realisten und die Charakteristiker. Aber sein Schaffen und seine Lehren heben seine Entgegnung über den Rang einer spontanen Kundgebung des Parteikampfes hinaus und sichern ihr allgemeinere Geltung. Die Aufnahme, welche die „Propyläen“ und die Weimarer Preisausschreiben und Kritiken bei den meisten deutschen Künstlern fanden, kann man nicht besser kennzeichnen, als durch die Worte Schadows, die Fahne der W. K. F., dieser „hochgeschwungenen Seelen“, sei „in Wolken und Nebeln aufgesteckt“. „Was die Propyläen bezwecken, erscheine dem beginnenden Künstler in Wolken gehüllt“, und: „obwohl die Propyläen vorzüglich mit für Künstler geschrieben zu sein scheinen, so seien dennoch viele Stellen nicht klar genug abgefaßt, um von ihnen sogleich recht deutlich begriffen zu werden.“

Aus diesen Worten klingt zunächst freilich nur die Sprödigkeit, das Mißtrauen heraus, welches die schaffenden Künstler Reformbestrebungen, die nur von Kunstschriftstellern und Theoretikern ausgehen, fast stets entgegenzubringen pflegen. Dennoch wäre es verfehlt, in diesem, übrigens — wie seine Einleitung deutlich bekundet — von Goethe selbst von vornherein erkannten Mißstand allgemeingiltig den Hauptgrund für das Mißlingen des Unternehmens zu sehen. Das verbietet schon der Erfolg der Romantiker. Auch sie hatten anfänglich ja nur mit den gleichen Waffen gekämpft: auch Wackenroder, Tieck und die beiden Schlegel waren keine Künstler! Dennoch fiel ihnen der Sieg zu, denn das historische Verhältnis, in welchem ihre Schriften, vor allem die Zeitschrift der Schlegel „Europa“, zu den Nazarenern in der Malerei thatsächlich stehen, entspricht fast völlig

*) Hannover 1876 f.
**) Leipzig 1889.
***) München 1893.

demjenigen, welches die W. K. F. für ihre Lehren, besonders für die „Propyläen", in Bezug auf die Entwickelung der zeitgenössischen Kunst vergebens erhofft hatten. Und wieviel zielbewußter, man möchte sagen praktischer, hatten die W. K. F. ihre Bahnen beschritten, als jene Vorkämpfer der Romantik, um wieviel größer war die Autorität der Namen, welche sie unter den Denkern und Dichtern der Vergangenheit und Gegenwart zu den Ihren zählen durften, wieviel besser waren sie künstlerisch, kunsthistorisch und kunsttheoretisch geschult, um wieviel vor allem überragte ihr Führer, Goethe, in jeder Hinsicht die Gesamtheit der Gegner! Wenn trotz alledem die litterarischen Vorkämpfer der Romantiker erreichten, was die W. K. F. vergebens erstrebten, so müssen füglich ihre Ziele an sich den Künstlern greifbarer, verlockender erschienen sein, sie müssen bewußt oder unbewußt Empfindungen entgegengekommen sein, welche im Kunstleben ihrer Zeit bereits schlummernd vorhanden waren. Auch dies wird durch die damaligen äußeren Verhältnisse vollständig bestätigt. Angesichts derselben war der Appell der Romantiker an Gemüt und Gefühl an sich freilich ebenso sehr oder ebenso wenig angebracht, wie die Parole der W. K. F., aber es war — wie ebenfalls schon Goethe betont hat*) — viel leichter und bequemer, ihm zu folgen, als dem Schlagwort von der Größe der antiken Kunst. Man braucht, um diese Behauptung zu begründen, sich noch nicht einmal so allgemein auf das Wesen des künstlerischen Schaffens zu berufen, wie es Goethe an der angeführten Stelle thut. Stand doch im Hintergrund der romantischen Bewegung die Kirche mit ihrer ganzen, in jenen Tagen wieder erstarkenden Macht und ihrem mystischen Reiz. „Die Kunst im Dienste der Kirche"! — was wollte den Aufgaben gegenüber, welche sich bei dieser Perspektive vor den begeisterten Blicken der Romantiker eröffneten, die Weimarer Preisausschreiben besagen? — Und nicht minder fördernd wurde für die romantische Bewegung im Hinblick auf die Zeitverhältnisse ihr bald hinzutretendes deutsch-patriotisches Element, wenn es zuletzt auch auf ganz anderem Wege im Staatsleben und in der Kunst zum Sieg gelangen sollte, als die Romantiker meinten.

Die Romantiker also verstanden die geheime Stimme der Zeit besser, als die W. K. F., oder vielmehr, sie trafen gerade den Ton, für welchen der Zeitgeist einen Widerhall bereit hielt, die Lehren der W. K. F. aber fanden nur bei wenigen Verständnis.

Daß derjenige, welcher berufen gewesen wäre, das Künstlerideal der W. K. F. zu verkörpern, Asmus Carstens, mitten in seiner Laufbahn in demselben Jahre starb, in welchem die „Propyläen" begannen, bleibt freilich nur ein verhängnisvoller Zufall, und nicht minder, daß sein geistiger Nachfolger, Bonaventura Genelli, im gleichen Jahre erst geboren wurde. Hätten beide im Beginn des 19. Jahrhunderts gewirkt, wäre Cornelius in dieser Zeit schon der gewesen, als welcher er sich zwanzig Jahre später

*) Vergl. seine S. XXXVIII oben angeführten Sätze.

in den Fresken der Münchener Glyptothek erwies, so würde unser Urteil über die kunsthistorische Bedeutung der W. K. F. heut wahrscheinlich ganz anders lauten. Aber es kann andererseits freilich auch nicht weggeleugnet werden, daß die W. K. F. weder die abgeschlossene Bedeutung von Carstens, noch die in der Entwickelung begriffene des Cornelius richtig erkannt hatten*), und auch darin zeigt sich die angesichts der äußeren Verhältnisse allerdings entschuldbare Unzulänglichkeit ihrer reformatorischen Mittel. Sie standen thatsächlich nicht im Centrum der Dinge, die sie zu beeinflussen und zu leiten unternahmen, sie vermochten dieselben nicht vollständig zu überblicken — auch vom Wollen und Schaffen des „deutsch-römischen Künstlerkreises", der sich kunsthistorisch um Koch und Thorwaldsen gruppierte, besaßen sie nicht die rechte Vorstellung — und sie verkannten die Tragweite dieser Mängel. So ist ihr Vorhaben eines der letzten und bezeichnendsten historischen Dokumente ihres „ästhetischen Zeitalters", welches in der Kraft der Idee allein, hoch über den gegebenen Verhältnissen, den sichersten Hebel irdischen Wirkens zu besitzen vermeinte. —

Und als ein solches steht es auch in der inneren Geschichte der deutschen Kunst da, ja für einen freilich einseitigen Gesichtspunkt scheint gerade hierauf sein Hauptmangel zu beruhen. Wo immer der Bestrebungen der W. K. F. kunsthistorisch gedacht wird, pflegt hervorgehoben zu werden, daß sie dem Technischen gegenüber zu sehr das Geistige betonten. In ihrem ersten Programm sagen sie selbst, daß hauptsächlich die „Erfindung" ihr Urteil lenken werde: „es wird als das höchste, entschiedenste Verdienst gerechnet werden, wenn die Auflösung der Aufgabe schön gedacht, innig empfunden ist, wenn alles bis aufs geringste motiviert sein wird, wenn die Motive aus der Sache fließen und Gehalt haben". Das scheint den Maler aufzufordern, vor allem „der Dichter seiner Bilder zu sein". In einem gewissen Zusammenhang hiermit steht ferner ein zweiter Umstand, den man ebenfalls — und mit besserem Grund — gegen die allgemeingiltige Berechtigung des von den W. K. F. verfochtenen Standpunktes anzuführen pflegt: ihre einseitige Betonung der Formen- und Liniensprache als solcher, ihre Vernachlässigung des spezifisch Malerischen, des Lichtes und der Farbe.

In der That spricht auch jenes Programm nur von der Zeichnung, von der Komposition, von der Verteilung von Licht und Schatten für die plastische Modellierung, nicht von dem rein malerischen Effekt. In diesem Sinne ist es nicht zufällig, daß mit den Bestrebungen der W. K. F. kunsthistorisch weit unmittelbarer die Geschichte der deutschen Skulptur unseres Jahrhunderts zu verbinden ist, als diejenige der Malerei, obgleich die W. K. F. dies selbst keineswegs beabsichtigten, vielmehr die zufällige Thatsache, daß sich uns die Ideale antiker Kunst nur noch in Formen, in Skulpturen, enthüllen, irrtümlich als eine allgemeingiltige Lehre für

*) Vergl. jedoch unten S. 428 ff. Goethes Urteil über Carstens, dessen gesamter Nachlaß durch ihn für Weimar erworben wurde, und über Cornelius siehe Bd. 21, S. 282 f., Bd. 25, S. 28 und 677.

jede Kunst ansahen — auch darin die Nachfolger Winckelmanns! Vor allem aber scheinen sie dessen Glaubenssatz, daß auch der Kunst ihrer ureigenen Gegenwart nur durch einen innigen Anschluß an die Antike geholfen werden könne, zu einseitig zu verfechten, als die Vorkämpfer jener großen geistigen Bewegung, deren geschichtliche Eigenart mit dem Schlagworte „Klassizismus" bezeichnet wird, und damit als Vorkämpfer einer nach der Hauptthese des neuesten Historikers der modernen Malerei jetzt nicht mehr lebensfähigen Doktrin.

Schon oben ist angedeutet worden, daß diese Einseitigkeit bei den W. K. F. erst durch die Erfolge der Romantiker hervorgerufen wurde, daß sie thatsächlich nur ihre einseitige Reaktion gegen die einseitige Entwickelung der deutschen Kunst ihrer Zeit ist. Das wahre künstlerische Glaubensbekenntnis der W. K. F., speziell dasjenige Goethes, erhebt sich weit über diese historisch gegebenen Schranken.

Vom heutigen Standpunkt der deutschen Kunstgeschichte aus, wie ihn am schärfsten Richard Muther vertritt, erscheint das Beginnen der W. K. F. im Grunde ebenso verfehlt, wie das der Romantiker. Diese legten den Nachdruck auf die Empfindung, jene auf die Erfindung, beide aber scheinen gleichmäßig die Hauptlehre der Kunstgeschichte zu vergessen, daß die Kunst zunächst auf dem rein künstlerischen, technischen Können beruht. Darum setzte schon Schadow, dem das Schicksal der deutschen Kunst wahrlich am Herzen lag, den Ausführungen der W. K. F. den Satz entgegen: „Man erlerne erst das Handwerk der Kunst! wisse bevor, und dichte dann", darum betont er, „daß weder Worte noch irgend eine Sprache dazu hinreichen, die Poetik in der Kunst zu lehren, daß solche gefühlt werden müsse, und daß es gerade bei der damals herrschenden Stimmung in der Kunst schädlich sei, das bestimmte Wissen, das Handwerk derselben gering zu schätzen", darum stellt er dem antiken Ideal dasjenige gegenüber, welches der Künstler unmittelbar sich selbst giebt, die höchstmögliche Ausbildung aller in seiner Individualität und weiter in seiner Nationalität liegenden Fähigkeiten, darum ruft er Goethe selbst zu: „Homeride sein zu wollen, wenn man Goethe ist! hätte ich doch die Macht, diese unverzeihliche Bescheidenheit zu verbieten!"

Ist denn dies nicht aber schließlich auch der Glaubenssatz Goethes selbst? Stimmt denn nicht dessen letztes, höchstes, wahrstes Bekenntnis, welches seine im folgenden vereinten Schriften dem Unbefangenen allerorten mehr oder minder enthüllen, mit diesen Ansichten völlig überein? —

Als 1805 die Preisausschreiben eingestellt werden mußten, schrieb Goethe seine schärfste Kritik der Romantiker nieder*): „Wenn die bisherigen Ausstellungen sowohl den Künstlern als uns (den W. K. F.) gar manchen Vorteil brachten, so schieden wir nur ungern davon, und zwar auch aus dem Grunde, weil eine durch Frömmelei ihr unverantwortliches

*) Siehe Bd. 25, S. 204 f.

Rückstreben beschönigende Kunst desto leichter überhand nahm, als süßliche Reden und schmeichelhafte Phrasen sich viel besser anhören und wiederholen als ernste Forderungen, auf die höchstmögliche Kunstthätigkeit menschlicher Natur gerichtet .... Gemüt wird über Geist gesetzt, Naturell über Kunst, und so ist der Fähige wie der Unfähige gewonnen. Gemüt hat jedermann, Naturell mehrere; der Geist ist selten, die Kunst ist schwer. Das Gemüt hat einen Zug gegen die Religion; ein religiöses Gemüt mit Naturell zur Kunst, sich selbst überlassen, wird nur unvollkommene Werke hervorbringen; ein solcher Künstler verläßt sich auf das Sittlich-Hohe, welches die Kunstmängel ausgleichen soll. Eine Ahnung des Sittlich-Höchsten will sich durch Kunst ausdrücken, und man bedenkt nicht, daß nur das Sinnlich-Höchste das Element ist, worin sich jenes verkörpern kann." Das ist im Grunde denn doch völlig im Sinne Schadows gesprochen! Thatsächlich hat Goethe hier und anderwärts die souveräne Majestät der wahren, schöpferischen Kunst gegen die Irrlehren der Romantiker auf dieselbe Weise verfochten, wie Schadow gegen ihn selbst; fast mit denselben Worten wie dieser sagt er einmal: „Das Schöne kann nicht erkannt, es muß empfunden und hervorgebracht werden"; thatsächlich hat er — wie später noch näher zu zeigen ist — das Handwerk als den gesunden Boden der Kunst niemals vernachlässigt, nur freilich beide, das Mittel und den Zweck, auch niemals miteinander verwechselt. Und wenn man die Bestrebungen der W. K. F. bis zu ihrem innersten Kern verfolgt, dann treten sie über die Schranken dieser einseitigen Parteilichkeit gänzlich hinaus, dann erscheint ihr Antagonismus gegen die Romantiker und Realisten lediglich als das Ergebnis äußerer Verhältnisse, nur als ein Mittel zu jenem weit höheren, allgemeineren Zweck, die Künstler und mit ihnen die Kunst in die hehrste, reinste Sphäre zu erheben, in der sie allein schöpferisch, selbständig zu wirken vermag: auf den Boden uneingeschränkter geistiger Freiheit. Die Künstler sollten sich bewußt werden, daß sie geistig auf den Höhen der Menschheit zu wandeln berufen seien, dort, wohin sie auch Schillers dichterisches Mahnwort gewiesen, als „der freisten Mutter freie Söhne".*) Dagegen verstieß alle Unterordnung unter ein außerhalb der künstlerischen Sphäre entstandenes Gesetz, also selbst unter das Sittengesetz, welches Herder auch den Künstlern als die höchste Macht hinstellte; dem gegenüber sank die Naturnachahmung des Realismus im Sinne Gottfried Schadows zum „Nützlichplatten" herab, erschien die Lehre des „Charakteristikers" Hirt nur als ein äußerlicher Gesichtspunkt, gleich unvollkommen, wie jeglicher andere Regelzwang, wurde vollends die gestaltungslose Gefühlsschwärmerei, die „mystisch-phantastische Überschwänglichkeit" der Romantiker zum gefährlichsten Sinnbild geistiger Beschränkung. In einer völlig anderen Welt sah Goethe die Heimat der Gottheit, die sich vor ihm in Italien in den größten Werken der Antike und der

*) Riegel a. a. O. S. 184.

Renaissance entschleiert hatte. Die reine, künstlerische Schönheit war ihm seitdem das Sinnlich-Höchste, stand ihm also von vornherein außerhalb aller das Geistes- und Gefühlsleben irgendwie einseitig beengender Lehren, und für diese Gottheit tritt er als ein nachgeborener Hellene ein, der alle aus der Welt des Christentums geborenen Anschauungen zurückweist, der in ihnen nur äußerliche, entstellende Hüllen sieht, die das Urbild der „wahren Kunst" dem Künstler verbergen.

Das war ursprünglich die Reaktion des künstlerischen Genius gegen jedes an sich unkünstlerische Element, dem Standpunkt jener Schadowschen Entgegnung innerlich sehr nah, nur auf einem geistig höheren Niveau.

Und selbst Goethes Klassizismus, sein Hinweis auf die Antike als ein ewiggiltiges Vorbild jeder Kunst, ist letzthin vielleicht nur in diesem Sinne zu nehmen, ist in Wahrheit keineswegs so einseitig und ausschließlich, wie man gemeinhin glaubt. Das bezeugt am klarsten die Gesamtheit der im folgenden vereinten Schriften. Nur zeitweilig im unmittelbaren Kampf gegen die Romantik, etwa in der Zeit von 1800—1810 versteift er sich auf diesen Parteistandpunkt, dessen Forderungen übertreibend, dann lenkt er allmählich wieder zu jener höheren Auffassungsweise ein, von welcher er thatsächlich zuerst ausgegangen war. Man vergleiche mit der Einleitung der „Propyläen" den Aufsatz „Antik und Modern" (1818), wo sich der berühmte Ausspruch findet: „Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er sei's!" Das heißt denn doch nichts anderes, als das Wort Klopstocks:

„Wem Genius in seinem Busen brennet,
Der ahm' den Griechen nach! — der Griech' erfand!"

Nicht den Griechen nachzuahmen riet Goethe den Künstlern, sondern ihnen nachzuschaffen; nicht was die antike Kunst geleistet hatte, stellte er ihnen zum Muster, sondern wie sie es geleistet hatte: die „Klarheit der Ansicht", die „Heiterkeit der Aufnahme", die „Leichtigkeit der Mitteilung", „am edelsten Stoff, am würdigsten Gehalt, mit sicherer und vollendeter Ausführung". Nur diese glückliche Schaffenssphäre wollte er der Kunst seiner Zeit zurückerobern, nicht den Inhalt dieses Schaffens selbst, denn das wäre ja die gleiche „Rückwärtsbildung", die er an den Romantikern so scharf bekämpfte. Mit einem Strahl der Sonne Homers wollte er die trüben Verhältnisse des damaligen deutschen Kunstlebens erleuchten, nicht, damit in Deutschland neue Homeriden entständen, sondern damit die deutsche Kunst, unbeirrt durch alles Äußerliche, sich so frei und leicht entwickeln könne, wie es einst die griechische vermochte: zur höchstmöglichen Entfaltung aller ihrer Kräfte. Und über das Maß der letzteren entschied für ihn keineswegs lediglich die Kunst der Antike, sondern die menschliche Natur selbst, in ihrer unbegrenzten Mannigfaltigkeit. Schon in dem Aufsatz „Antik und Modern" stellt er neben das Altertum in gleichem Sinne nicht nur Rafael, sondern sogar die Caracci, Rubens und die Niederländer des 17. Jahrhunderts, und auf die Periode einseitig-partei-

licher Verherrlichung der Antike folgt in seinem Verhältnis zur bildenden Kunst etwa seit dem zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts eine Zeit, über welche man als Motto den Grundsatz stellen könnte, den er selbst ausgesprochen hat: „Das Verdienstliche anzuerkennen, erscheine dasselbe in welcher Gestalt es wolle, immerfort sich erinnernd, wie vom Winter nicht Rosen, vom Frühjahr keine Trauben verlangt werden dürfen." Als Goethe diese Worte schrieb (1824), hatte sich auch in seinem Verhältnis zur Vergangenheit der national-deutschen Kunst jene Wandlung vollzogen, die bei einem Überblick über die Gesamtheit seiner Kunstanschauungen unmittelbar an die Bekenntnisse seiner Jugend anknüpft. Die Brüder Boisserée und ihre Sammlungen hatten ihn gelehrt, daß auch die deutsche Kunst des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts in ihrer Art einen Gipfelpunkt des künstlerischen Könnens bezeichnet, und diese Lehre war besonders durch die Rheinreisen 1814 und 15 in sein persönliches Bewußtsein übergegangen. Wie dies geschah, Goethes anfängliches Widerstreben und seine allmähliche Hingabe — einer der fesselndsten Vorgänge in der Entwickelung seiner Anschauungen — das ist schon so häufig Gegenstand eingehender Erörterung und Schilderung geworden, daß darauf hier verzichtet werden darf.*) Keine begeisterte Hingabe mehr war es, wie in seiner Jugend, oder wie in Italien an die Antike und die Renaissance. Man hat ihm diese Anerkennung der mittelalterlichen, der deutschen Kunst vielmehr abgerungen, ja, er hat sie sich selbst abgerungen, und sie mehr verstandesmäßig, als psychologisch gewonnen, dennoch, ja gerade deshalb, bleibt sie das glänzendste Zeugnis dafür, wie hoch sein Kunstsinn und sein kunsthistorisches Verständnis in Wahrheit über allem einseitigen Parteigetriebe stand. Darum wehrte er sich aber auch jetzt noch dagegen, die alten deutschen Meister den Künstlern seiner Zeit unmittelbar als Muster hinzustellen, denn was er an ihnen vor allem schätzen gelernt hatte, was ihm besonders Dürer wert machte, ihr „festes Leben und ihre Männlichkeit, ihre innere Kraft und Ständigkeit" — das waren in dem „Haushalt der Kunst", wie er vor seinen gereiften Blicken stand, doch auch nur Mittel zum höheren Zweck,**) Mittel, denen „eine trübe, form- und bodenlose Phantasie" gefährdend gegenüberstand, Mittel, welche er denen der antiken Kunst wohl neben-, niemals aber überordnen konnte, denn auch sie waren „historisch-bedingt", und Goethe hatte aus dem Schicksal seiner eigenen Reformbestrebungen die Wahrheit der Worte gelernt, welche ihm schon 1800 Schiller geschrieben: „Das individuelle Produkt einer individuellen Zeit einer ganz heterogenen zum Muster aufdrängen, hieße die Kunst töten, die nur dynamisch ent-

*) Die beste Quelle für diese Dinge bleiben immer die Tagebücher und der Briefwechsel Sulpiz Boisserées in der im Eingang angeführten Schrift.

**) Wie er in den „Sprüchen in Prosa" (Nr. 726) sehr richtig sagt: „Das trocken-Naive, das steif-Wackere, das ängstlich-Rechtliche, und womit man ältere, deutsche Kunst charakterisieren mag, gehört zu jeder früheren, einfacheren Kunstweise. Die älteren Venezianer, Florentiner haben das Alles auch."

stehen und wirken kann.“ — Dieser Überzeugung entsprechend, stand der Greis im letzten Jahrzehnt seines Lebens der Kunst seiner eigenen Zeit mit objektiver Ruhe gegenüber, alles Gegenwärtige als etwas Thatsächliches, Gegebenes hinnehmend*) und mit einem wahrhaft rührenden Eifer darüber wachend, daß ihm nichts entgehe; mit der Weisheit des Alters und des echten Kunstsinnes sich an allem erfreuend, was in ihm einen persönlichen Wiederhall erweckte, das Übrige, was „ihm nicht lag“, nur noch durch Stillschweigen ablehnend, in „olympischer“ Ruhe, aus welcher aber nicht sowohl Resignation und geheimer Groll sprechen, als vielmehr die Seelengröße dessen, der am Ende seiner Tage steht, mit dem Bewußtsein, sein Lebenswerk erfüllt zu haben.

Und dasselbe war ja thatsächlich auch mit seinem „Eingriff“ in das deutsche Kunstleben seiner Zeit denn doch nicht so ganz erfolglos geblieben, wie es beim Abschluß der „Propyläen“ und der Weimarischen Preisausschreiben scheinen konnte. Es genügt, die Namen Cornelius, Rauch und Preller zu nennen. Ein Gefühl dafür lebte im letzten Jahrzehnt Goethes auch in den Künstlerkreisen, selbst in denen, die zu ihm keine unmittelbaren Beziehungen hatten. Das Bewußtsein, daß Goethe noch auf Erden wandle wurde auch dort, wie im ganzen deutschen Kultur- und Geistesleben, einer der „ruhenden Pole in der Erscheinungen Flucht“, auf welchen die „vielfältig Anstrebenden“ ehrfurchtsvoll blickten. Aus den Worten, die Rauch an Goethe zu seinem fünfzigjährigen Dienstjubiläum schrieb: „ich habe . . . bittend die Hände ausgestreckt, daß der Himmel Sie uns noch länger als thätig wirkender Vermittler in Kunst und Wissenschaft erhalten möge“, tönt die Stimme des Herzens, zugleich aber die Überzeugung des Künstlers, welche hinzufügt, daß „die unsichere beginnende Hand des Rats und der Leitung noch lange bedarf“. Rauch, Cornelius, Preller waren Künstler, die im Sinne Goethes auf der Höhe auch des geistigen Lebens standen. Und sie sind nicht die Letzten geblieben, so stark sich auch die moderne Kunst nach dem Tode Goethes von den Bahnen seiner Kunstanschauungen entfernt hat. —

In dem gleichen Jahr, in welchem die Weimarer Kunstausstellungen aufgegeben werden mußten, schuf der Hamburger Philipp Otto Runge, dessen kunsthistorische Bedeutung wiedererkannt zu haben, Richard Muthers Verdienst ist, sein fortan berühmtes Kinderbild in der Hamburger

*) Nur gelegentlich äußert er den Vertrauten gegenüber seine Zweifel, aus denen dann meist nur die weise Bedächtigkeit des Alters, nicht aber ein verhaltener Groll spricht. So schreibt er 1824 (10. Juli), als Schinkel, Brandt und Waagen nach Italien reisten, an Meyer: „Man sieht wohl, diese Generation fährt mit vollen Segeln, am Gelangen ist nicht zu zweifeln; das Gelingen macht mir manchmal bange; es geht mitunter doch ein bißchen tumultuarisch zu.“ Und wie schön ist im Munde Goethes das Geständnis (Sprüche in Prosa Nr. 149): „Es begegnet und geschieht mir noch, daß ein Werk bildender Kunst mir beim ersten Anblick mißfällt, weil ich ihm nicht gewachsen bin; ahne ich aber ein Verdienst daran, so such' ich ihm beizukommen; und dann fehlt es nicht an den erfreulichsten Entdeckungen: an den Dingen werd' ich neue Eigenschaften und an mir neue Fähigkeiten gewahr.“

Kunsthalle. Da wird das Ziel der Malerei auf einem ganz anderen Gebiet gesucht und gefunden, als von den W. K. F., und den Gegensatz, in welchem die von den Künstlern selbst ausgegangene Reformation der europäischen Kunst zu den Bestrebungen der W. K. F. steht, bezeichnet am schärfsten das Glaubensbekenntnis Runges, „die großen Ideen und die Reize der Form seien durch die Alten erschöpft, dagegen sei das Studium des Lichtes und der Farbe innerhalb der älteren Schule noch nicht ernstlich unternommen worden". Das widersprach dem Klassizismus der W. K. F., nicht minder aber der Romantik, und führte in seiner praktischen Bethätigung in der Malerei der Gegenwart zu selbständigen Wegen, auf denen weder die Theorien der Weimarer, noch die der Romantiker, noch auch die der „Realisten" als Leitsterne dienen können, sondern nur das malerische Schaffen an sich selbst sich seinen Pfad bahnt. Aber auch er ist nur ein Übergang, kann nur ein solcher sein, und wie im Hinblick auf die Richtungen des Klassizismus und der Romantik, so steht er auch der noch in Dunkel gehüllten Zukunft gegenüber unter dem historischen Grundgesetz, welches Goethe selbst in der Einleitung der „Propyläen" formuliert: „Alles ist einem ewigen Wechsel unterworfen, und da gewisse Dinge nicht nebeneinander bestehen können, verdrängen sie einander. So geht es mit Kenntnissen, mit Anleitungen zu gewissen Übungen, mit Vorstellungsarten und Maximen."

Die Maximen der W. K. F. konnten neben denen der Romantiker nicht bestehen. Das war der äußere Grund ihrer Erfolglosigkeit. Der innere aber lag in der Malerei (und in der Plastik fielen sie auf fruchtbaren Boden) im geringen Grad des künstlerischen Könnens an sich. Es giebt Epochen in der Kunstgeschichte, in denen die Nichtkünstler, die Theoretiker, die Vertreter des geistigen Lebens und des Wissens, unmittelbar neben den schaffenden Künstlern stehen, mit ihnen gemeinsam ringend um das gleiche Ziel, ihnen bald vorkämpfend, bald folgend, stets aber mit ihnen in innigster Fühlung. Das war die Stellung der Humanisten in der Kunst der Renaissance, in Italien, wie im Norden. Aber dieser Einfluß der Humanisten wurde deshalb so erfolgreich und segensvoll, weil ihm ein selbständiges, lediglich im Schaffen von den schaffenden Künstlern selbst gezeitigtes Wachstum und in der Folge eine selbständige Blüte des künstlerischen Könnens parallel ging. Auch die Humanisten hatten den Künstlern den Stoff und die Themata ihrer Werke gegeben, wie es die W. K. F. versuchten, auch sie wiesen dabei in der Antike auf ein Gebiet hin, das den Künstlern ihrer Zeit geistig nicht unmittelbar nahe lag, aber die Form, welche dieser geistige Inhalt unter den Händen der Renaissance-Künstler empfing, ist deren ureigenes, selbständiges Eigentum, und die Fähigkeit, diese Form zu finden, zu schaffen und hierdurch die Forderung der Humanisten zu erfüllen, ist von den humanistischen Bestrebungen so gut wie völlig unabhängig: es war das technische, das formale, kurz das

rein künstlerische Können selbst. Führen die Wege der modernen Malerei zu einem ähnlichen Ziel? Weist der „Klassizismus" eines Böcklin, Hans von Marées, Klinger auf die neue Form hin, in welcher das künstlerische Ideal Goethes in der Malerei der Zukunft seine Auferstehung feiern wird? Oder gehört dies Ideal nunmehr für alle Zeiten der Vergangenheit, der Geschichte an, der Ansicht derer entsprechend, die jenes Band, das von der Antike bis zur Mitte unseres Jahrhunderts das gesamte Kultur- und Geistesleben Europas historisch verknüpft, nun endgiltig durchschnitten wähnen, und den Glauben an seine Fortdauer als ein überwundenes Dogma ansehen? Ist auch der Grundsatz Goethes: „Wissenschaft und Kunst müssen einander notwendig die Hände reichen" nur ein „überwundenes Dogma"?

Nur die Zukunft des deutschen Kulturlebens selbst kann darüber entscheiden, der Gegenwart ist das Urteil versagt.

Wie immer aber auch es zukünftig lauten möge: der hohe historische Wert von Goethes Schriften zur bildenden Kunst bleibt davon gänzlich unabhängig, denn sie sind einerseits ein ewiges Denkmal seiner Persönlichkeit, andererseits einer bestimmten Geistesrichtung seiner Zeit.

III.

Die im folgenden vereinten Schriften Goethes bilden die weithin sichtbare Krönung des Gebäudes, zu dem er die Fundamente seit der Zeit seiner geistigen Selbständigkeit, seit den Straßburger Tagen, gelegt hatte. Sie enthalten also schon an sich, auch abgesehen von ihrem Einfluß nach außen hin, einen integrierenden Teil seines Lebenswerkes; aber auch innerhalb der kunstwissenschaftlichen Bestrebungen, welche in Deutschland mit Winckelmann beginnen, kennzeichnen sie eine große, einflußreiche Epoche. Selbst wenn die Geschichte der deutschen Kunst diese Schriften mit Stillschweigen übergehen dürfte, bleibt ihnen doch noch für alle Zeiten eine rühmliche Stätte innerhalb der Geschichte der deutschen Kunstbetrachtung, der Kunststudien, der Kunst-Kritik und -Geschichte, der Ästhetik, kurz der Kunstwissenschaft im weitesten Sinne. Ihr Anrecht hierauf ist von ihrem praktischen Einfluß auf die Kunst ihrer Zeit, ja überhaupt von ihrem lobenden oder tadelnden Urteil über einzelne Kunstrichtungen, von ihrem positiven Gehalt an einzelnen kunstgeschichtlichen Wahrheiten, so gut wie gänzlich unabhängig: es beruht viel mehr auf ihrer Methode, als auf ihren Resultaten. Diese liegen ja ohnehin in den folgenden Aufsätzen selbst vor: zur Einführung in dieselben an dieser Stelle erübrigt es daher nur noch, allgemeingiltig den Wert zu erörtern, der diesen Schriften als Denkmälern von Goethes kunstkritischer und kunsthistorischer Methodologie in der Geschichte der deutschen Kunstforschung dauernd gebührt.

Hierbei wird es unerläßlich, in diesem Sinne zunächst die selbständige Wirksamkeit des Mannes kurz zu charakterisieren, der hier von Goethe selbst zu seinem einflußreichsten Mitarbeiter erkoren wurde: Heinrich Meyers.*)

Paul Weizsäcker hat in einer vortrefflichen Ausgabe Meyers „Kleine Schriften zur Kunst“ als „Deutsche Litteraturdenkmale“ ihrer Zeit von neuem kritisch gewürdigt, in seiner gehaltvollen Einleitung auch auf ihren kunstgeschichtlichen Wert hingewiesen und hierdurch die Basis geschaffen, von welcher jede weitere Erörterung dieses Themas auszugehen hat. Zunächst auch schon diejenige über Meyer als Kunsthistoriker seiner eigenen Zeit, in seinem Anteil an den Weimarischen Preisausschreiben, und im Kampf für den Klassizismus gegen die Romantiker! Wenn man, wie diese, Goethes Gegnerschaft und seinen „Klassizismus“ im letzten Grunde auf den Einfluß Meyer's zurückführt, so ist das wohl ein Verkennen Goethes, wie Meyers selbst. Mit vollem Recht hat bereits Weizsäcker betont, daß gerade Meyer in seinen Äußerungen über die Romantik fast durchgängig einen sehr maßvollen, zurückhaltenden Ton wahrt, daß er sich bemüht, auch sie möglichst objektiv, gewissermaßen historisch, zu erklären. Gerade hierdurch ist sein berühmter Aufsatz „Neu-deutsche religios-patriotische Kunst“ so wertvoll, und auch seine „Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts“ bleibt trotz aller gelegentlichen Einseitigkeit und Lückenhaftigkeit die beste objektiv-geschichtliche Übersicht des Gegenstandes in der gesamten deutschen Kunstlitteratur seiner Zeit. Meyer war überhaupt eine mehr contemplative Gelehrtennatur, und nur das Wirken, zu dem ihn Goethe nach Weimar berief, führte ihn dazu, sein Wissen und Urteil in den Dienst jener praktischen Reformbestrebungen des Kunstlebens selbst zu stellen, verführte ihn dazu, sich einmal gar als „Verwalter des Geschmacks in ganz Deutschland“ zu träumen. Übrigens war auch seine Thätigkeit an der Zeichenakademie in Weimar erfolgreich, und auch seine Aufsätze über Kunstpflege, über Zeichen- und Kunstschule, enthalten manche fruchtbare Anregung. Seine bleibende Bedeutung dankt Heinrich Meyer jedoch jedenfalls seiner Stellung innerhalb der Kunstwissenschaft als ein Schüler und Nachfolger Winckelmanns. Die klassische Archäologie hat dem Mitherausgeber von Winckelmanns Werken, dem Verfasser der „Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und Römern“ und so trefflicher Aufsätze, wie die „Hypothetische Geschichte des Kolorits bei den Griechen“, und die „Aldobrandinische Hochzeit“, längst den rechten Platz in ihrer Geschichte angewiesen.**) Aber hier steht Meyer nur in einer Reihe mit

*) Siehe Riemer, Briefe von und an Goethe. Leipzig 1846. — Zur Erinnerung an die Feier des 28. August 1849 auf der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar. — Goethe-Jahrbuch, Bd. 2, S. 245 ff., 250 ff.; 3, 220 ff.; 4, 161 ff., 166 ff., 181, 184 f.; 5, 16 ff, 20 ff., 25 f. — A. Dürr, Joh. Heinr. Meyer in seinen Beziehungen zu Goethe (Zeitschr. f. bildende Kunst 1884, S. 25 ff. und 59 ff.), — O. Harnack, Goethe und Heinrich Meyer (Preußische Jahrbücher 1889, Bd. 64, S. 529 ff.) und die Schilderung des äußeren Verhältnisses zwischen beiden im folgenden Abschnitt IV, S. LVIII ff.

**) Vergl. besonders Stark, Handbuch der Archäologie der Kunst, Leipzig 1880, S. 230 ff.

zahlreichen Anderen, besonders mit dem ihm nah befreundeten K. A. Böttiger. Anders in der neueren, in der christlichen Kunstgeschichte! Nicht ohne eine gewisse Überraschung muß der moderne Kunstgelehrte schon selbst aus den von Weizsäcker vereinten „Kleinen Schriften“ erkennen, daß der wenig beachtete „Kunstmeyer“ thatsächlich zu den bestgeschulten, vielseitigsten Vorkämpfern der heutigen Kunstgeschichte als einer wissenschaftlichen Disziplin zählt, indem er für sie die von Winckelmann für die Antike begonnene Methodologie der kunstgeschichtlichen Betrachtung nutzbar machte. Hier besaß er überhaupt fast gar keine Vorgänger, und wie wacker er trotzdem als Pfadfinder vorwärts schritt, das bezeugen sein Aufsatz „Fiesole“ (1795), seine Studien über Giulio Romano und Mantegna in Mantua, über Masaccio, vor allem aber über Rafaels Werke im Vatikan. Man vergleiche mit diesen Aufsätzen, was hierüber seit Vasari geschrieben worden war! Überall strebte Meyer nach exakter historischer Forschung, auf ähnlichen Wegen, wie die damalige, besonders durch Fr. Aug. Wolf vertretene klassische Philologie, ausgehend von der Autopsie und Quellenkritik. Er sammelt mit Bienenfleiß den Stoff zu einer Kunsttopographie, nicht nur Italiens, sondern auch Deutschlands, indem er das „kunstrichterliche Gedächtnis“ auf eine „tabellarische Methode“ gründet. Er giebt für vergleichende Stilkritik treffliche Proben und sucht die Kennerschaft aus einem rein persönlichen Besitz zu einer methodisch begründeten Disziplin zu erheben. Dennoch bleibt er nirgends beim Einzelwissen stehen, und zählt keineswegs zu jenen Kunsthistorikern, die — wie Immermann sagt — „über Wiege und Taufschein das Kind zu vergessen pflegen“. Er betrachtet die Kunstwerke der Vergangenheit mit den Augen des Künstlers. Will er doch sein Lebenswerk, die Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, als „Künstler, nicht als Gelehrter“, schreiben! Seine Leistungen als Maler und Zeichner sind nur dürftig, aber eine Fülle prächtiger Bemerkungen über einzelne Kunstwerke der Vergangenheit zeigen, mit welch' feinem Kunstsinn er von Natur und durch Schulung ausgestattet war. Eine allgemeine Kunstlehre, eine Formen- und Kompositionslehre auf kunstgeschichtlicher Grundlage war sein Ziel, und seine stilkritischen Analysen sind hier denjenigen Winckelmanns oft fast ebenbürtig. Andererseits aber betrachtet er die Kunstgeschichte auch völlig im heutigen Sinn als einen Teil der allgemeinen Kultur- und Geistesgeschichte, und wie scharf und klar er dabei den Zusammenhang der Kulturelemente erfaßte, dafür ist sein Aufsatz „Neu-deutsche religios-patriotische Kunst“ der glänzendste Beleg. Daß er die ästhetisch-philosophische Seite der Kunstforschung nicht vernachlässigte, ist im Hinblick auf seine Zeit selbstverständlich, und wurde durch seine Neigung zum Systematisieren unterstützt.*) Sein

*) Besonders bezeichnend für dieselbe sind die „Rubriken“, unter denen er die Werke Rafaels würdigt: „Erfindung“, „Anordnung“, „Ausdruck“, „Zeichnung“ (Form), „Pinsel“, „Kolorit“, „Wirken durch Massen und Beleuchtung“, „Gewänder“, und die ähnliche Schematisierung in der Besprechung der „Aldobrandinischen Hochzeit“.

Lieblingsthema war das Verhältnis von Stoff und Form im Kunstwerk, die „berühmte Materie" über „die Gegenstände der bildenden Kunst". — Es wäre verfehlt, den „historischen Sinn" Heinrich Meyers etwa dem Herders oder gar dem K. F. von Rumohrs gleichzustellen. Auch Meyer hielt noch im Sinne Winckelmanns als Kunsthistoriker an dem Prinzip des „Lehrgebäudes" fest, ging darauf aus, vor allem den Stufengang der bildenden Kunst in auf- und absteigender Folge zu schildern, und trug diesen Begriff nicht selten willkürlich in die geschichtlich gegebenen Thatsachen hinein; seine unmittelbaren wissenschaftlichen Ergebnisse sind längst überholt, und seine etwas pedantische Dqrstellungsweise erscheint heute oft geschmacklos, im ganzen aber ist seine Lebensarbeit ein sehr schätzenswerter Beitrag zur heutigen Stellung und Leistungsfähigkeit der neueren kunstgeschichtlichen Disziplin. Und damit besonders steht auch seine Bedeutung für die im folgenden vereinten Schriften in engem Zusammenhang. Sein Anteil an denselben wird später erörtert werden, schon hier aber sei betont, daß für den Standpunkt ihrer kunsthistorischen Würdigung diese Schriften insgesamt die kunstwissenschaftlichen Kenntnisse und Arbeiten Heinrich Meyers zum Hintergrund erhalten, ja daß sie nur vor diesem richtig beurteilt werden können. Meyer spricht — in seinem Aufsatz über Rafael — am klarsten die Grundanschauung aus, auf welcher Ziel und Methodik der W. K. F. bei ihrem „Eingriff" in das deutsche Kunstleben vom kunsthistorischen Standpunkt aus basieren: „wieviel leichter würden die Künstler über die Schwierigkeiten der Kunst siegen, wenn sie, im Theoretischen und Praktischen die Erfahrung anderer zu benutzen Gelegenheit hätten, und nicht jeder, sich selbst überlassen, die Kunst für sich gleichsam neu erfinden müßte", und wenn Goethe in den „Tag- und Jahresheften" (1805) schreibt: „bei leidenschaftlicher Neigung für bildende Kunst mußten die Weimarischen Freunde gar bald gewahr werden, daß auch hier das Geschichtliche sowohl der Grund eines jeden Urteils als einer praktischen Nacheiferung werden könne", so sagt er damit am schärfsten, was in seinem eigenen Wirken für das deutsche Kunstleben und die Kunstanschauungen seiner Zeit und überhaupt für seine kunstkritische und kunsthistorische Methodologie der Faktor Heinrich Meyer bezeichnet. —

Wenn im folgenden der Versuch gemacht wird, Goethes Verhältnis zur bildenden Kunst und seine Kunstschriften in ihrer Gesamtheit zuletzt nun auch unter diesem kunstwissenschaftlichen Gesichtspunkt zu beleuchten, so bedarf dessen Tragweite allerdings noch einer gewissen Einschränkung.

Ein großes, zielbewußt und auf Grund eines sorgsamen Programmes geplantes litterarisches Unternehmen, gewissermaßen eine Antizipation von Jakob Burckhardts „Cicerone", freilich mit einer in das Kunstleben der Gegenwart unmittelbar eingreifenden Erweiterung — das ist das kunsthistorisch schon seinem Grundgedanken nach höchst wich-

tige Werk, dessen vereinzelte, sehr verschiedenartige Teile, oft stattliche Bausteine, oft dürftige Splitter, in den folgenden Aufsätzen vorliegen. „Theorie“, „Ausübung“ und „Geschichte“ der bildenden Künste — so bezeichnet Goethe in einem Brief an Cotta (28. Mai 1798) die Hauptgebiete des geplanten Werkes; „Kunstlehre“, „Kunstpflege“ und „Kunstgeschichte“ — das sind in der That die Rubriken, unter denen sich auch der scheinbar so heterogene Inhalt der Aufsätze leicht gruppieren läßt. Es sind dies aber gleichzeitig auch diejenigen Rubriken, welche für jede allgemeine kunstwissenschaftliche Bibliographie genügen.*) Sicherlich das glänzendste Zeugnis für die Vielseitigkeit dieser Schriften! Ihre Würdigung darf hiervon jedoch nicht in dem Sinne ausgehen, daß man an sie etwa den Maßstab heutiger zünftiger Gelehrtenarbeit legt, und ebenso wenig darf man in ihnen unmittelbar ein kontinuierlich durchgeführtes wissenschaftliches oder künstlerisches Programm suchen. Von Kunstfreunden spricht die Firma W. K. F., nicht von Kunstgelehrten, obschon ihre Arbeiten bisweilen denen solcher gleichen; Gelegenheitsschriften sind ihre Veröffentlichungen, nicht aber organisch aneinandergefügte Teile eines Lehrgebäudes, obgleich sie nicht selten als Bausteine zu einem solchen erscheinen. Die W. K. F. wollten — wie sie selbst sagen — sich als „Kunstfreunde“ zwischen den Gelehrten und Künstler in die Mitte stellen und aus den Schätzen des ersten für die Bedürfnisse des andern auswählen. —

Kunstwissenschaft im heutigen Sinne kannte Goethes Epoche in Deutschland überhaupt noch nicht, oder zum mindesten nur auf archäologischem Gebiet, wo Winckelmann diesen Weg gewiesen hatte. Einzelne, besonders eben Heinrich Meyer, suchten diese Bahnen auch innerhalb der christlichen Kunstgeschichte weiterzuführen, bis zur Gegenwart, aber bestenfalles glückte dies nur bei gelegentlichen Streifzügen auf vereinzelten Versuchsfeldern. Liebhaber, Sammler, Kenner, schöngeistig beanlagte vielgereiste reiche Leute das waren damals die berufslosen, — Erzieher und Reisebegleiter, Kritiker, Ästhetiker, Kulturhistoriker, Altertumsforscher, Lexikographen, endlich auch Künstler — das waren die berufsmäßigen Kreise, welche sich in Deutschland mit bildender Kunst im Sinne der W. K. F. beschäftigten, an welche die W. K. F. vor allem appellierten. Dazu kam die winzige Schar der größten Führer im deutschen Geistesleben, eines Herder und Lessing, eines W. v. Humboldt und Schiller, die von der hohen Warte ihrer völlig persönlichen Stellung aus auch die bildende Kunst in das Bereich ihrer forschenden und klärenden Blicke zogen.

An die Spitze dieser auserlesenen Gruppe war Goethe durch seine Natur selbst berufen, denn bei keinem unter ihnen war dieses persönliche

*) Es ist hierfür gewiß bezeichnend, daß diese Rubriken ohne Kenntnis des Goetheschen Vorbildes z. B. neuerdings von E. Dobbert und W. Grohmann für die stoffliche Disposition des Kataloges der reichen Bibliothek der Königl. Akademie der Künste zu Berlin (Berlin 1893) aufgestellt und angewandt worden sind.

Verhältnis zur bildenden Kunst von Anbeginn so innig, für keinen so bedeutungsvoll, wie für ihn, bei keinem floß es so unmittelbar aus dem Centrum seiner geistigen und künstlerischen Größe selbst. — Gleichzeitig aber hatte Goethe vermöge seiner äußeren Stellung in Weimar auch mit allen jenen anderen oben charakterisierten Kreisen der Kunstfreunde Berührung, und nicht weniges in seinen Schriften findet hierin seine Wurzel, ja ist für diese Kreise allein berechnet.

Liebhaber und Sammler war er schon vor der italienischen Reise gewesen, erst durch diese und nach der Rückkehr jedoch ist seine Kunstsammlung so umfassend und großartig geworden, wie wir sie heute kennen. Ihre Vielseitigkeit setzt in Erstaunen. Malerei und Plastik, Kunst und Kunstgewerbe, Altertum und Renaissance gleichmäßig nebeneinander; eine sehr wertvolle umfangreiche Sammlung graphischer Arbeiten, Kupferstiche, Holzschnitte, Radierungen, Lithographieen u. s. w. neben Gemälden und Originalhandzeichnungen; die mannigfachsten Skulpturen der hohen Kunst, wie der Kleinplastik, besonders in Bronze; Plaketten, Gemmen, Medaillen, Münzen, dazu zahlreiche Abgüsse und zahllose Abdrücke, ferner antike Vasen und Terracotten neben sehr schönen italienischen Majoliken! Selbst ohne ihre prachtvollen naturwissenschaftlichen Abteilungen sind die wohlgeordneten Sammlungen des Goethehauses auch für den heutigen Maßstab ungemein reichhaltig, ein Besitz, der noch jetzt hoher Schätzung gewiß wäre, selbst wenn ihn nicht der Name Goethes über das Gebiet der Sammlerinteressen emporhöbe. Durch Schuchardt ist das Verzeichnis dieser Sammlung bekannt gemacht worden, durch ihn und aus Goethes Tagebüchern wissen wir auch einiges von der Art, wie sie entstand und wie Goethe sie benutzte. „Er sammelte nicht, um zu sammeln.“ Diejenige Gattung der Kunstliebhaberei, die dem Kunsthändler und dem Zufall der Auktionen freie Hand läßt, war ihm fremd. Die letzteren benutzte er überhaupt nur zum Erwerb einzelner bestimmter Blätter, deren er zur Ergänzung seines Besitzstandes bedurfte. Im übrigen suchte er aus den periodischen größeren Sendungen der Kunsthändler das ihm Genehme aus, nach sorgsamster persönlicher, an den Urteilen der Freunde kontrollierter Prüfung. Der Gesichtspunkt äußerlicher Rarität war dabei nicht maßgebend, wie Goethe denn die äußeren Vorzüge, Etats, Erhaltung u. s. w. zwar zu schätzen wußte — er sagt einmal, er wolle den Tag segnen, der ihm einen besseren Abdruck von Rafaels „Morbetto“ bringe — aber keineswegs in den Vordergrund stellte. Im Gegenteil sah er im Unvollendeten einen gewissen Reiz, weil es, ähnlich dem Skizzenhaften, die Phantasie beflügele: „diese guten, vortrefflichen, aber höchst beschädigten, diese schwachen, ausgedruckten, diese ungeschickt aufgestochenen, kopierten und in so manchem Sinne verzerrten und zerfetzten Blätter haben gerade meine kritische Fähigkeit aufgeregt und mir in einsamen Stunden sehr große Freude gemacht.“ Aus diesen Worten spricht nicht mehr nur der Liebhaber, der Sammler, der kritische Kenner, aus ihnen redet bereits der Dichter, der auch durch die dürftige

Schale auf den künstlerischen Kerngehalt blickt, der auch den nur angedeuteten künstlerischen Gedanken fortzuspinnen und zu ergänzen weiß. So scheint ihm auch die Frage nach Künstlernamen bei unbenannten Werken — sonst die Hauptfrage des berufsmäßigen Kenners und Sammlers! — von geringerer Bedeutung; wohl erklärlich von ihm,

„Der das Wort so sehr verachtet,
Der, weit entfernt von allem Schein,
Nur in der Wesen Tiefe trachtet.“

Einen Einblick in Goethes Kunstanschauung eröffnet es, wenn er einmal gelegentlich einer kritischen Untersuchung sagt: „Namen der Künstler, auf Kunstwerke angewandt, sind ja ohnehin nichts als bloße Worte, mit denen man gewisse Begriffe von Kunstwert und Charakter verbindet.“ Der wahre Wert eines Kunstwerkes sei vom Künstlernamen gänzlich unabhängig; vermessen sei es, in einer Gemälde-Sammlung jedes Stück einem bestimmten Meister zuweisen zu wollen. Der Atelier- und Schulzusammenhang nähme den Resultaten dieser Bestrebungen ohnehin jede Sicherheit.

Diese Richtungen der Kunstliebhaberei, Kunstkennerschaft und Forschung verfolgt er also weder bei seiner Sammlung, noch in seinen Schriften, wo stilkritische Erörterungen verhältnismäßig selten bleiben. Selbst als Sammler geht er vielmehr bis zu einem gewissen Grade von einem rein wissenschaftlichen Gesichtspunkt aus: seine Sammlung soll im ganzen als kunsthistorisches Studienmaterial dienen, soweit er, seiner Auffassung der Kunstbetrachtung und der Kunstforschung nach, eines solchen kunsthistorischen Apparates, den damals öffentliche Sammlungen ja nur ganz vereinzelt boten, bedarf. Im einzelnen gewährt sie ihm eine unversiegbare Quelle von Anregungen. Er vertieft sich in seine Schätze, zunächst allein, in jener stillen Art des echten Kunstfreundes, wie das Boisserée gelegentlich von Goethes Heidelberger Aufenthalt so anschaulich schildert, dann aber erörtert er sie auch mit den „vereinigten Freunden“ als „die schönste Unterlage geistreicher Gespräche“. Ein lebendiger Ideenaustausch beginnt, die Sammlung liefert leicht eine Fülle künstlerischer oder kunsthistorischer Analogieen, Heinrich Meyer, sein „lebendes Lexikon“, ohnehin der Generalverwalter dieses kunstwissenschaftlichen Arsenals, steuert das kunstgeschichtliche Realwissen bei, jede das Thema fördernde Frage wird durchgesprochen, Goethe selbst sorgt dafür, daß „der Schneeball sich immer fortwälze und vergrößere“. — Wohl keines dieser „Kunstgespräche“ verlief resultatlos. Die zahlreichen „Schemata“, die nur in Stichworte gefaßten Dispositionen, sind ebenso, wie die ausgearbeiteten größeren Aufsätze, das „ins Reine gebrachte“ Ergebnis dieser Unterhaltungen. Für den Entwurf über Landschaftsmalerei beispielsweise waren die verschiedensten Landschaften aus Goethes Sammlung zu einem Konvolut zusammengelegt worden, welches Schuchardt als solches noch

anführt. Begreiflich also, daß bei solcher Arbeitsmethode die genaue Scheidung der Autoren, vor allem die Scheidung zwischen Goethe und Heinrich Meyer, heut im Grunde unmöglich ist. Diese Aufsätze sind gewissermaßen den „Atelierarbeiten" zu vergleichen, und die Firma W. K. F. ist in dieser Hinsicht eine selbständige, unpersönliche Signatur. Aber man begeht keinen Fehler, wenn man sie zuletzt doch stets mit Goethe selbst identifiziert, denn in allen diesen Aufsätzen steht nichts, was nicht auch Goethes Meinung wäre, was er aus sachlichen Gründen persönlich zu unterzeichnen verweigert hätte, was nicht als Zeugnis für seine Art der Kunstbetrachtung verwertet werden dürfte. In diesem Sinne seien sie zum Schluß hier noch kurz erörtert!

In jener oben erwähnten Schilderung sagt Boisserée, vor den Werken verhielt sich Goethe zunächst still, „bis er des Gesehenen, seines Inhaltes und seiner tieferen Beziehungen Herr zu sein glaubte". Diese vielleicht zufällig so zusammengestellten Worte können hier als Leitpunkte dienen.

Zur einfachen „Perzeption" eines Kunstwerkes durch das Auge, welche das Bild jedoch zugleich gewissermaßen als geistiges Eigentum erwirbt, war niemand mehr geschaffen als Goethe, er, der ja das rechte „Sehen" von Jugend auf gelernt und geübt hatte. Aber sein Auge war nicht nur das des forschenden Beobachters; es war zugleich das des Dichters. Unmittelbar schließt sich an die rezeptive Aufnahme des Bildes bereits eine selbständige Thätigkeit an: zunächst das Nachschaffen desselben durch das Wort. Goethes Beschreibungen von Kunstwerken stehen gleich hoch in der Reihe seiner Prosa-Arbeiten verwandter Gattung, wie in der allgemeinen Kunstlitteratur. Das gilt besonders von der Meisterschaft, mit welcher er die landschaftliche Stimmung eines Bildes schildernd zu skizzieren weiß, und dann vor allem von der Charakteristik einzelner Figuren. Hier hatten ihn die im Anschluß an die Bestrebungen Lavaters ausgearbeiteten physiognomischen Studien schon früh geschult. Seine Beschreibungen Christi und der Apostel nach Rafael und nach Lionardo bieten eine unvergleichliche Ikonographie, Gérards Porträts erscheinen bei Goethe wie Personen eines welthistorischen Schauspieles. An die Beziehung zur Bühne wird man in diesen Schilderungen überhaupt häufig gemahnt. Der Dramatiker vermag das gesamte Äußere seiner Hauptakteure und das scenische Beiwerk für sein eigenes Stück nicht liebevoller und markanter zu bestimmen, als Goethe die Gestalten dieser Bilderreihen. Noch glänzender tritt dies freilich da hervor, wo seine Beschreibung nur von derjenigen anderer ausgeht, z. B. bei den Leschebildern Polygnots und den Philostratischen Gemälden, oder vollends, wo dem Künstler frei ein Thema gestellt wird. Überall liebt es Goethe dabei — selbst mit wesentlichen Abweichungen vom „Originale" — auch schon durch die Anordnung und durch die Gruppierung der einzelnen Figuren an sich zu wirken, vor allem durch eine ähnliche

Gegenüberstellung von „Kontrastfiguren", wie in seinen Dramen. Die „Sonderung der Charaktere", welche er als einen Hauptgrundsatz der „griechischen bildenden Kunst" bezeichnet, gilt ihm auch als ein Hauptmittel aller künstlerischen Wirkung. Bis zu welchem Grade sich seine Beschreibungen einer dramatischen Scene nähern, zeigt am besten der Aufsatz über Lionardo da Vincis Abendmahl. Aber nicht nur hierin spürt man den Bühnendichter, den glücklichen Organisator von Festlichkeiten, sondern auch in Äußerlichem. Seine Schilderung vom Triumphzug Mantegnas z. B. gleicht der genauen scenischen Vorschrift für einen historischen Festzug.

Man erkennt wohl schon aus dem Gesagten, daß Goethes Bilderbeschreibungen über das, was das Auge unmittelbar wahrnimmt, oft weit hinausgehen. Wie er denselben zuweilen — wenig glücklich zu Tischbeins Idyllen — eine poetische Form giebt, so werden sie sehr oft zu Gedichten in Prosa; bezeichnet er doch seinen Aufsatz über „Der Tänzerin Grab" selbst als „Gedicht zu einem Gedichte". Nicht selten erhebt er dürftige Bilder durch seine Beschreibungen in eine ihnen selbst ferne Höhe, wohl nicht ganz unbewußt, denn er nennt das selbst „einem Bilde mit guten Worten eine Nachhülfe gönnen". —

Aus diesen Beschreibungen leuchtet auch eine andere, schon früher erwähnte Tendenz von Goethes Kunstbetrachtung hervor, durch welche dieselbe in der That wenigstens teilweise bestimmt wird: sein Interesse am Inhalt, am Gegenstand des Kunstwerks. Der „geistreiche Künstler" ist ein Lieblingswort seines Lobes, und „Geist" ist ihm seit den neunziger Jahren hierbei zunächst gleichbedeutend mit Erfindungsgabe, mit dem Geiste der „Worte und Ideen", nicht mit dem Geist, den der echte Künstler, wie Justi sagt, „in Blick und Fingern hat". Seine Freude an der inhaltlichen Deutung an sich gelangt allerorten zum Wort, besonders aber in den Aufsätzen über Polygnot und die Philostrate. Ein Genuß ist es ihm, den künstlerischen Gedanken des Bildes fortzuspinnen, und hiermit vor allem hängt seine Freude an Ergänzungen unvollständig erhaltener Werke und an „Rekonstruktionen" zusammen. Zum Teil ist dies eine Rückwirkung einer allgemeinen Neigung der Goetheschen Zeit, die, wie er selbst einmal hervorhebt, „überall Zusammenhang, Allegorie und Geheimnis mit Recht oder Unrecht aufzusuchen Lust hat", vor allem aber ist es doch wiederum die persönliche Dichternatur, die sich naturgemäß gerade hier in ihrem Elemente fühlt.

Dennoch — und dies muß auch an dieser Stelle nochmals nachdrücklich betont werden — hat Goethe diese inhaltliche Seite keineswegs als die beim Kunstwerk allein maßgebende angesehen. Zu solcher Einseitigkeit war seine Anschauung von jedem künstlerischen Schaffen viel zu gesund. Schon die äußerlichste, rein technische Leistung steht ihm hoch. Er spricht den Grundsatz aus: „Kunst ruht auf dem Handwerk", er weiß und lehrt, daß „Technik und Handwerk dem höchsten Gedanken denn doch

zuletzt erst die Wirklichkeit verleihen können"; überall betont er den Einfluß des Materials auf die Formengebung und gestaltet den Aufsatz über den „Hochschnitt" zu einem Beispiel, „wie man wohl sogar jedes Mechanisch-Einzelne an das Allgemeine der geistigen Kunst immer kräftig anschließen sollte". Er verlangt, daß die Form „so gut verdaut" werde wie der Stoff, ja er gesteht dabei, „sie verdaue sich viel schwerer". Und er bethätigt diese völlig moderne Anschauung auch bereits gänzlich im Sinne der heutigen kunsthistorischen Betrachtungsweise, indem er sich hierin gelegentlich zu einer wahrhaft verblüffenden Freiheit des Standpunktes erhebt. Die „Laokoongruppe" könne man auch lediglich als eine „tragische Idylle" auffassen, den Stich der Diana Ghisi*) nach Giulio Romano dürfe man mit gleichem Recht als „Aspasia und Sokrates", wie als „Petrus und die Magd des Hohepriesters" deuten, es sei eben „ein Musterbild, wie man das tiefste Leben, die gründlichste Bedeutung eines Ereignisses vorstellen kann, ohne daß daran gelegen ist, ob der heilige Petrus oder Sokrates gemeint sei"! — Wer denkt dabei nicht an die Streitfragen der Gegenwart über die Deutung von Rafaels „Schule von Athen"? —

In Wahrheit also sucht Goethe im Kunstwerk letzthin nur das Rein-menschliche, das Ewiggiltige, dem die Namen, die speziellen historischen Verhältnisse, nur eben ein äußerliches Gewand leihen, und gerade in dieser Erhebung über das einzelne Geschehnis als solches sieht er eine der höchsten Aufgaben des Kunstwerks, sie ist ihm dessen echte, schönste „Symbolik", die „eine vielfache Deutung zuläßt, indes das dargestellte Bildliche immer dasselbe bleibt". — Für dies „dargestellte Bildliche" selbst vollends weist er fast stets auf die natürlichste Quelle hin. Der Christus Lionardos „nimmt das Abendmahl unter den Dominikanern in Mailand", der Tisch gleicht den Mönchstischen, das gemusterte Tischtuch ist „aus der Waschkammer des Klosters genommen; Schüssel, Teller, Becher und sonstiges Gerät denjenigen nachgeahmt, deren sich die Mönche bedienten". In ähnlicher Weise nimmt Goethe bei der Deutung der Reliefs vom Denkmal zu Igel auf den nüchternen, kaufmännischen Sinn der Färber und Tuchfabrikanten Rücksicht, denen es gewidmet ist. — Wie fern seine Betrachtungsweise von Kunstwerken den Gebieten einer rein abstrakten Ästhetik bleibt, wie fest sie auf dem Boden der Wirklichkeit fußt, dafür bieten diese Schriften so zahlreiche Belege, daß es schwer ist, die prägnantesten herauszufinden. Man prüfe hierauf nur etwa seine Beschreibung von Bourdons „Ruhe auf der Flucht", den Aufsatz „Rembrandt der Denker"; man beachte, wie ihm die Tänzerinnen in den pompejanischen Wandbildern das Tänzerpaar Vigano und Schadows Radierungen desselben ins Gedächtnis rufen, wie er in der Schilderung des letzten Blattes vom Triumphzug Mantegnas an die Professoren der Paduaner Universität und an das Gebaren Gottscheds erinnert.

*) Bartsch Nr. 32.

Nicht minder gesund sind auch seine Ansichten über den Kunstbetrieb der Vergangenheit. Auch hier liebt er es, den Zusammenhang zwischen Kunst und Handwerk zu betonen. Er spricht bereits den Gedanken aus — bei Erörterung der „Externsteine“ — die mittelalterlichen Künstler hätten, gleich den „Stuccatoren und Arabeskenmalern“ seiner Zeit, für ihre Arbeit „Muster und Schablonen“ mit sich geführt, eine Vermutung, die in den Vorschriften des Malerbuches vom Berge Athos einen Anhalt findet, und von Anton Springer auch besonders hinsichtlich der altchristlichen Bildnerei mit guten Gründen bestärkt worden ist. Er erkennt in der Malerei des Quattrocento schon das rein dekorative Element, ja er hebt allgemeingiltig die dekorative Seite aller älteren Malerei hervor und „wünscht sich Gelegenheit, vom Hauptzweck der im Raum bedingten Malerei“ zu reden, den er kaum anders auszusprechen wüßte, als durch „ort- und zweckgemäße Verzierung des Raumes“.

Ebenso wie hinsichtlich der technischen Bedingtheit der künstlerischen Leistungen, weiß Goethe auch für die Beurteilung der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten und Schulen der Vergangenheit oft einen Standpunkt zu gewinnen, der, außerhalb aller subjektiven Geschmacksäußerungen, einen festen Boden gewährt. Gegen die thörichte Behauptung, „Goethen habe der historische Sinn im Grunde gefehlt“, ließe sich kaum ein beredterer Zeuge anrufen, als seine Schilderung Cellinis, in welcher er die gesellschaftliche Sphäre und das Kultur- und Geistesleben der italienischen Renaissance mit wahrhaft divinatorischem Blick schon ganz im Sinne Jakob Burckhardts schildert.

Dieses spezifisch historische Verständnis, diese Fähigkeit, sich in den Geist vergangener Zeiten zu versetzen, Kunst und Künstler mit kunstgeschichtlichem Maßstab zu messen, hat Goethe freilich nicht von Anbeginn besessen. Gerade in Bezug hierauf enthalten seine Schriften über die Meister und Schöpfungen der Vergangenheit zweifellos viele Widersprüche, in ihrer Gesamtheit jedoch bieten sie in dieser, vielleicht wichtigsten Richtung das Bild einer eigenartigen Entwickelung, die sich nach den jetzigen Zielen der Kunstwissenschaft hinbewegt.

Für das achtzehnte Jahrhundert war Kunstbetrachtung auch vor Werken der Vergangenheit im wesentlichen gleichbedeutend mit Kunstkritik; ihre Hauptfrage an das Kunstwerk lautete, ob es schön sei, und die Antwort erteilte meist der individuelle Geschmack, dem a priori ein bestimmtes, nur subjektiv, nicht historisch gewonnenes Idealbild vorschwebt. Dies ist in vielen Fällen auch der Standpunkt Goethes. Am klarsten bekennt er dies in einem Ausspruch, in welchem er ein Hauptmittel aller kunsthistorischen Arbeit erörtert: den Vergleich. Er unterscheidet dabei zwischen dem „Kunstkenner“ und dem „Kunstliebhaber“. „Der ausgebildete Kenner soll vergleichen, denn ihm schwebt die Idee vor, er hat den Begriff gefaßt, was geleistet werden könne und solle. Aber der Liebhaber, auf dem Wege zur Bildung begriffen, fördert sich am besten,

wenn er nicht vergleicht, sondern jedes Verdienst einzeln betrachtet. Dadurch bildet sich Gefühl und Sinn für das Allgemeine nach und nach aus. Das Vergleichen der Unkenner ist eigentlich eine Bequemlichkeit, die sich gern des Urteils überheben möchte." — Der Kenner also weiß, was der Künstler erreichen muß, er sieht die „Idee" des Kunstwerks klar vor Augen, doch wohl also dessen „Idee" im Sinne der platonischen Lehre, das objektive Gegenbild der im Kunstwerk selbst verkörperten subjektiven Vorstellung. Der wahre „Kenner" ist folglich unfehlbarer Richter über den Künstler. —

Unstreitig also sah Goethe hier und auch sonst die Ziele der Kunstwissenschaft nicht nur in geschichtlicher Würdigung, sondern auch in einer allgemeingiltigen Kunstlehre, in einer Ästhetik, einer Kunst-Philosophie. Er sagt direkt: „nur auf dem höchsten und genauesten Begriff von Kunst kann eine Kunstgeschichte beruhen", er verlangt: „Wer gegenwärtig über Kunst schreiben oder gar streiten will, der sollte einige Ahnung haben von dem, was die Philosophie in unseren Tagen geleistet hat und zu leisten fortfährt." Aber diejenige „Ästhetik", welche Goethe hier dem Kunsthistoriker zur Pflicht macht, ist nicht eine rein spekulative, sie ist vielmehr eine sensualistische, physiologische. Die Klarheit, welche Kants Kritik der reinen Vernunft über das Gebiet der geistigen Wahrnehmung gebreitet hat, will Goethe auch dem der ästhetischen erobern, und er fordert eine „Kritik der Sinne". Auch dies eine Antizipation der Gegenwart, welche z. B. die physiologische Psychologie Wilhelm Wundts der Kunstbetrachtung nutzbar zu machen bestrebt ist!

Diese sensualistische Seite ist ja diejenige gewesen, von welcher Goethes selbständige Kunstbetrachtung in Straßburg ausgegangen war: in den obigen Aussprüchen kehrt sie wieder, nun aber in geläuterter Form, nicht mehr als eine gelegentliche Intuition, sondern als ein philosophisches Postulat.

Die Wege, auf welchen Goethe dasselbe zu erfüllen versuchte, sind bereits von Otto Harnack eingehend geschildert worden, und dürfen unter Hinweis hierauf hier unerörtert bleiben. Ihre Ziele sind untrennbar mit denjenigen verbunden, denen Goethes ganze Kunstphilosophie zustrebt, und wären ohnehin nur innerhalb einer Charakteristik der letzteren richtig zu beurteilen. Diese Aufgabe überschritte jedoch nicht nur die äußeren Grenzen dieser Einleitung, sondern auch deren spezielle Aufgabe: im Hinblick auf diese, im Hinblick auf die Entstehung der im folgenden vereinten Kunstschriften, darf die obige allgemeine Betonung der Thatsache, daß Goethes Kunstbetrachtung gelegentlich von einer allgemeinen Kunstphilosophie ausgeht, beziehungsweise auf eine solche abzielt, genügen. Denn diesen philosophischen Standpunkt hat Goethe keineswegs dauernd behauptet. Allen dahin zu deutenden Äußerungen ließen sich nicht minder zahlreiche und gewichtige Aussprüche entgegenstellen, in welchen er den Kunstwerken der Vergangenheit lediglich als Historiker gegenübertritt, in denen er deren

geschichtlichen Wert als solchen in den Vordergrund rückt, im Gegensatz zu den Ergebnissen einer allgemeingiltigen, von den Sinnesorganen ausgehenden Ästhetik das historisch Relative aller Kunsturteile betonend.

Im Widerspruch zu der oben angeführten Bemerkung über die Kunstkennerschaft äußert sich Goethe in der schon angeführten Stelle in den „Tag- und Jahresheften" (1805), die W. K. F. hätten sich gewöhnt, „sowohl alte als neuere Kunst . . . immer geschichtlich zu betrachten", gelegentlich seiner Kritik der Parthenonskulpturen sagt er direkt: „Man muß nicht unhistorisch glauben, immer entweder loben oder tadeln zu müssen", und in dem vortrefflichen Aufsatz über das Abendmahl in S. Croce zu Florenz (1824) fordert er, das Urteil solle „jedesmal die Geschichte der Kunst zur Unterlage haben", sorgfältig Ort und Zeit der Entstehung berücksichtigen, den jedesmaligen Zustand der Kunst, ferner den Geschmack der Schule, auch den eigentümlichen des Meisters.

In den Dienst dieser Anschauung vor allem gedachte Goethe auch seine kunstschriftstellerische Thätigkeit zu stellen, denn das Programm der mit Meyer zusammen „vorbereiteten" Arbeit formuliert er: „sämtliche Künstler . . . , die uns schon von so manchen Seiten bekannt sind, ausschließlich von der ethischen zu betrachten, aus den Gegenständen und der Behandlung ihrer Werke zu entwickeln, was Zeit und Ort, Nation und Lehrmeister, was eigne unzerstörliche Individualität beigetragen, sich zu dem zu bilden, was sie wurden, sie bei dem zu erhalten, was sie waren." (Sprüche in Prosa.)

Diese gewissermaßen objektiv historische Betrachtungsweise, die wiederum mit derjenigen der Kunstwissenschaft der Gegenwart übereinstimmt, tritt am häufigsten in den letzten Jahrzehnten seines Lebens hervor, mit vollem Recht aber sagt Herman Grimm in Bezug hierauf, Goethe habe „die Kenntnis der leitenden Gesichtspunkte für die neuere Kunstgeschichte als Ganzes erst spät erlangt, „ein Gefühl für diese Lehre jedoch von Anfang an in sich getragen". —

Nicht zum wenigsten haben die im folgenden vereinten Schriften also auch Anspruch auf eine Stelle in der Entwickelungsgeschichte der deutschen Kunstwissenschaft, selbst zwischen den Werken Winckelmanns und K. F. von Rumohrs. Sie innerhalb dieser im einzelnen zu erläutern ist eine der Hauptaufgaben, welche die folgenden Anmerkungen zum ersten Male zu lösen versuchen. Selbstverständlich aber muß der Versuch noch unvollkommen bleiben. Schon aus äußeren Gründen war es nicht möglich, alle beim Studium dieser Aufsätze etwa auftauchenden Fragen auch nur zu berühren, geschweige denn zu beantworten. Ist doch auch der kunstgeschichtliche, ja der allgemeine Wert dieser Schriften sehr ungleich! Neben großen bis ins Feinste durchgearbeiteten Aufsätzen stehen kurze Bemerkungen, gelegentliche Notizen. Inhaltlich führen sie von den höchsten Zielen aller Kunst, und von den größten Meistern und Werken aller Zeiten, herab zu den Arbeitsgebieten des Kunsthandwerks, zu technischen

Erörterungen, bis zur Ausstattung der besprochenen Bücher, ja selbst bis zur Thätigkeit des Buchbinders. Es findet sich im folgenden wohl in der That einiges, was an sich kaum des Neudruckes und der Erörterung wert erscheinen mag. Doch dem Glanz der Edelsteine dürfen sich ja auch bisweilen minderwertige Splitter gesellen, wenn sie nur von eines Meisters Hand gefaßt sind, und selbst die winzigsten unter den folgenden Äußerungen Goethes bezeugen, wie ernst er seinen Grundsatz nahm, daß in der Kunst „ein Kleines niemals eine Kleinigkeit sei". Aus allem, was das Folgende bietet, strahlt als seine höchste Weihe zuletzt denn doch immer das unvergleichliche Bild von Goethes Persönlichkeit zurück, und wenn diese Schriften in dieser Einleitung und in den einzelnen Anmerkungen vor allem in ihrer Bedeutung für Kunst und Kunstwissenschaft erörtert sind, so sei nicht vergessen, daß sie Ehrfurcht gebietend auch da bleiben, wo ihr objektiver Wert strittig ist. Über jeder von ihnen steht als unsichtbares Motto der stolz-bescheidene Satz aus der Einleitung der „Propyläen": „Was man irgend Allgemeines denkt oder leistet, gehört der Welt an, und das, was sie von den Bemühungen des Einzelnen nutzen kann, bringt sie auch selbst zur Reife." Möge unsere Ausgabe dazu beitragen, für Goethes Gedanken über die bildende Kunst diese Worte zu erfüllen! Sie enthalten eine Mahnung, auf die zu lauschen eine hehre Pflicht ist, denn der „Einzelne", der hier in diesem Sinne der Nachwelt sein Vermächtnis hinterlassen hat, ist — Goethe!

IV.

Wird von Goethe gesprochen, so denken wir vornehmlich, ja die meisten ausschließlich, an den großen Menschen und Dichter. Seine Arbeiten zur Naturwissenschaft betrachtet die Menge von vornherein, ohne sie überhaupt gelesen zu haben, als Verirrungen, die am besten mit Stillschweigen zu übergehen seien; sehr wenige kennen seine Aufsätze zur bildenden Kunst und zur Litteratur. Aber die Eigenart seines Geistes, die in dem universellen Umfassen der verschiedensten Wissensgebiete beruht, kann nur erkannt werden, wenn man seine Bethätigung nach allen Seiten hin verfolgt. Der absolute Wert der Aufsätze zur bildenden Kunst für die Geschichte der Kunstforschung und Kunstbetrachtung, die Entwickelung der darin niedergelegten Anschauungen ist in dem Vorstehenden auseinandergesetzt worden, hier gilt es, ihren Wert als biographische Zeugnisse, ihre Überlieferung darzulegen.

Unwillkürlich stellen sich diese Arbeiten neben die äußerlich gleichartigen zur Litteratur. Hier wie dort kein systematischer Aufbau, meist gelegentliche Äußerungen, hervorgerufen durch die Teilnahme an einzelnen, zufällig Goethen nahetretenden Erscheinungen. Aber während er sich über

litterarische Werke nicht gern kritisch äußert, wie wir in der Einleitung zum 31. und 32. Bande auseinandergesetzt haben, während er sich von litterarischer Polemik fast immer fern hält, ergreift er freudig jede Gelegenheit, seine Gedanken über Kunst und Kunstwerke auszusprechen, verficht er seine Ansichten darüber mit leidenschaftlichem Ungestüm. Dort erscheint er als ruhig Genießender, hier als Kämpfer, aber freilich nicht im Dienste einer Partei.

Gleich seine ersten öffentlichen Äußerungen über bildende Kunst, die unter den kleinen Jugendschriften in Prosa im 26. Bande stehen, sind polemischer Natur. Die Recension über Sulzers Artikel „Die schönen Künste", die Schrift „Von deutscher Baukunst", der Aufsatz „Nach Falkonet und über Falkonet" zeigen ihn als Gegner der herrschenden Theorie, bestrebt, seine eigene, auf die Betonung des Charakteristischen hinausgehende ihr gegenüberzustellen. In demselben Sinne offenbaren die Kunstgedichte dieser Jahre seine starke künstlerische Individualität, daneben sprechen sie das leidenschaftliche Verlangen nach schöpferischer Wiedergabe der Eindrücke, die sein Auge empfängt, aus; aber es zeigt sich auch überall, daß Goethen die eigentliche Begabung zum bildenden Künstler fehlt, denn seine ganze Anschauung ist durchaus eine dichterische, weder malerische noch plastische.

Die ersten zehn Weimarer Jahre sind auch hier eine Zeit des stillen innerlichen Reifens ohne Wunsch oder Bedürfnis öffentlicher Mitteilung.

Seit der italienischen Reise wird an Stelle der kräftigen, das Charakteristische herausarbeitenden Zeichnung die gefällige, weich geschwungene Linie in Kunst, Dichtung und Leben Goethes Ideal. Schon die Auszüge aus dem Reise-Tagebuch, die im Teutschen Merkur 1788 und 1789 erschienen, geben davon Kunde, vor allem der Aufsatz „Baukunst" (Bd. 21, 2, S. 281 ff.) mit seiner harten Verdammung der einst so gepriesenen Gotik, und „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" (ebenda S. 291 ff.), eine Art von Programm, wo das Typische, einfach Große als Ziel künstlerischer Entwickelung hingestellt wird. Neu verjüngt ist Goethe dem Quell ewiger Schönheit und Heiterkeit entstiegen, fortgespült ist das nordisch Schwere seiner früheren Existenz, und auch daheim sucht er im Geiste das römische Dasein, dieses Leben und Weben in rein künstlerischen Interessen, fortzusetzen. Schiller rühmt (an Körner, 25. Februar 1789) Goethes „durch Kunstkenntnis aller Art geläuterten und verfeinerten Kunstsinn"; er selbst setzt alles neben der Kunst zurück. „Für uns andere," schreibt er an Meyer (18. März 1797), „die wir doch eigentlich zu Künstlern geboren sind, bleiben doch immer die Spekulation, so wie das Studium der elementaren Naturlehre, falsche Tendenzen." Wie sein Faust, als er Helena geschaut hat, fühlt er sich als Priester der neu erkannten Schönheit:

> Wie war die Welt mir nichtig, unerschlossen!
> Was ist sie nun seit meiner Priesterschaft!

Erst wünschenswert, gegründet, dauerhaft!
Verschwinde mir des Lebens Atemkraft,
Wenn ich mich je von dir zurückgewöhne! —

Er sucht sich eine eigene Kunstatmosphäre zu schaffen, indem er sein Heim mit allen erreichbaren Schätzen schmückt, mit den römischen Künstlern regen Briefverkehr unterhält und in Weimar selbst eine Produktion in seinem Sinne zu begründen sucht.*) Schon 1788 wurde die 1775 entstandene freie Zeichenschule zu Weimar als „Hochfürstliches freies Zeicheninstitut" neu organisiert (auch das seit 1791 bestehende Hoftheater ist bei der Richtung, die Goethe ihm gab, hier zu erwähnen), und unermüdlich strebte er danach, gleichgesinnte und seiner Anleitung zugängliche, künstlerisch thätige Männer nach Weimar zu ziehen.

Keinem unter diesen kommt für Goethes ferneres Dasein eine solche Bedeutung zu wie Heinrich Meyer.**) Wohl bei allen hier vereinigten Aufsätzen (mit Ausnahme der zwei ersten) hat Meyer mitgewirkt, und auf die meisten kann man das beliebte Gleichnis Goethes vom Zettel und Einschlag anwenden, indem sich in ihnen überall die Fäden von Meyers Wissen mit Goethes Gedanken zu einem unauflöslichen Gewebe verbinden. Er hat es oft ausgesprochen, was er an Meyer gewonnen hatte, am schönsten vielleicht in dem Briefe an Barbara Schultheß vom 27. September 1797: „Meyern habe ich gefunden wie einen Steuermann, der aus Ophyr zurückkehrt, es ist eine herrliche Empfindung, mit einer so bedeutenden Natur nach einerley Schätzen zu streben und sie nach einerley Sinn zu bewahren und zu verarbeiten."

Johann Heinrich Meyer war am 16. März 1760 in Zürich geboren und wurde von seinem Lehrer Füßli, dem Freunde Winckelmanns, früh auf dessen Bahnen hingelenkt. Seit 1784 bildete er sich in demselben Sinne in Rom an den großen Werken der Antike und der Renaissance fort, wobei sein Interesse vornehmlich der historischen Behandlung der Kunst sich zuwandte, so daß er Goethen gleich beim ersten Zusammentreffen durch seine geschichtlichen Kenntnisse auf diesem Gebiete auffiel. Das war am 2. November 1786, und Goethe hat nicht versäumt, den wichtigen Moment in seiner „Italienischen Reise" (Bd. 21, 1, S. 163) gebührend hervorzuheben. Von nun an wird Meyer in Rom Goethes getreuester Genosse, Berater und Lehrer; und er kann nicht sagen, wie viel er in wahrer, unterscheidender Erkenntnis dem stillen, einsam fleißigen Schweizer schuldig ist. „Sein Unterricht giebt mir, was mir kein Mensch geben konnte, und seine Entfernung wird mir unersetzlich bleiben." Auf Meyers Seite wiederum entwickelt sich eine stille, dankbare Ergebenheit, und sein

*) Vergl. Otto Harnack, Zur Nachgeschichte der italienischen Reise (Schriften der Goethe-Gesellschaft, 5. Band). Weimar 1890.

**) Siehe für das Folgende die oben (S. XLIV Anm.) angeführte Litteratur, besonders Weizsäckers Einleitung.

Leben lang hat er die Gesinnung bewährt, die sein erster Brief nach Goethes Heimkehr aussprach: „Meiner Liebe für Sie wird nie eine Mühe zu groß sein, ist vielmehr eine Art von Trost und Zeugnis, daß ich noch in Ihrem Gedächtnis lebe."

So war es natürlich, daß beide lebhaft nach einem Wiedersehen verlangten. Zunächst dachten sie an ein erneutes Beisammensein auf dem heiligen Boden der ewigen Stadt; aber als Goethes Existenz in Weimar sich immer mehr befestigte, neue Bande des Herzens und der Pflicht ihn fester als er gedacht und gewünscht hatte, fesselten, da suchte er auch den Freund in sein häusliches Leben als wichtiges Glied einzureihen. Als Meyer eine Berufung nach Zürich in Aussicht gestellt wurde und so die Gefahr entstand, ihn an einem fremden Orte fixiert zu sehen, entschloß sich Goethe, ihm mit Hülfe des Herzogs auf zwei Jahre, die er noch in Rom verbringen wollte, je hundert Skudi auszusetzen, um ihn dann ganz für sich zu gewinnen.

Im Mai 1790 trafen sie sich in Venedig, verständigten sich aufs neue von Grund aus und verbanden sich nur desto inniger. Meyer ging, um sich von längerer Krankheit völlig zu erholen, in die Schweiz; gestärkt traf er dann im November 1791 in Weimar ein, das von nun an seine Heimat wurde. Als Hausgenosse lebte er im engsten Verkehr mit Goethe, und seine ganze rege Arbeitskraft trat in den Dienst der Bestrebungen und Interessen Goethes, so daß sein eigenes Schaffen in der langen Lebenszeit, die ihm noch beschieden war, nur gering an Umfang erscheint. Aber an allem, was von nun an über Kunst von dem Hause am Frauenplan ausging, hatte er Anteil, mochte es den Namen der Weimarer Kunstfreunde oder den Goethes allein tragen. Als Goethe den Bund mit Schiller schloß, entwickelte sich auch zwischen diesem und Meyer ein Verhältnis herzlicher Zuneigung und Verehrung. Zu Schillers „Horen" trug er mehrere Aufsätze bei, und an den mündlichen und brieflichen Unterhaltungen der beiden großen Freunde nahm er in seiner bescheidenen Weise lebhaften und bedeutsamen Anteil. Eine Unterbrechung trat ein, als Meyer im Herbst 1795 eine Reise nach Italien antrat, die ihn nach Rom, Neapel und Florenz führte. Goethe gedachte zu folgen; aber die politischen Verhältnisse und Meyers Erkrankung, die ihn im Sommer 1797 nach der Schweiz zurückzukehren zwang, verhinderten die Ausführung des Planes.

Diese Reise sollte nicht mehr, wie Meyers und Goethes früherer Aufenthalt in Italien, allgemein orientierender Belehrung dienen, sondern sie geschah im Auftrag Goethes und zur Vorbereitung eines großen, von diesem geplanten Kunstunternehmens. Sie wollten eine umfassende Beschreibung Italiens liefern, zunächst als „Basis dieses Gebäudes eine Darstellung der physikalischen Lage, im allgemeinen und besondern des Bodens und der Kultur, von der ältesten bis zur neuesten Zeit, und des Menschen in seinen nächsten Verhältnissen zu diesen Naturumgebungen". Diesen

Teil der Aufgabe wollte Goethe allein übernehmen. Darauf sollte sich eine Schilderung Italiens als des gewaltigsten „Kunstkörpers" der Welt, eine erschöpfende Würdigung aller dort vereinigten Kunstwerke als großartiger Bau erheben, der in jedem Teile die Anschauung Meyers und Goethes von der ausschließlichen Richtigkeit ihrer, auf Winckelmanns Lehre gegründeten Ansichten bestätigte. Meyers Reise diente dem Zwecke, die nötigen Werksteine herbeizuschaffen, indem er die ganze Masse der einzelnen Leistungen nach einem mit Goethe entworfenen Schema aufnahm, beschrieb, beurteilte.

Indessen änderten sich aber während Meyers Abwesenheit Goethes Absichten. Unter Schillers Einfluß traten die theoretischen Bestrebungen mehr in den Vordergrund, die streitbare Natur des Freundes wirkte auch auf Goethe, so daß er das weit ausschauende, langer Vorbereitung bedürftige Unternehmen vorläufig hinter dem Plane periodischer Veröffentlichungen, die schneller und entschiedener ihren Meinungen zum Siege verhelfen konnten, zurücktreten ließ. Er gedachte, als er im September 1797 mit Meyer in Zürich zusammengetroffen war, „ein paar allgemein lesbare Oktavbände zusammenzustellen und im dritten dasjenige als Noten und Beilagen nachzubringen, was vielleicht nur ein spezielleres Interesse erregen könnte" (an Böttiger, 25. Oktober 1797). Indessen wurde durch äußere Umstände im folgenden Frühjahr das Projekt von neuem umgestaltet. Bis dahin hatten für Goethe und Schiller die „Horen" als das Organ gedient, durch das sie auf das Publikum zu wirken suchten. Aber der Absatz war so ungenügend, daß Schiller sich zu Anfang des Jahres 1798 entschließen mußte, die Zeitschrift eingehen zu lassen, und nun trug er dem Verleger Cotta am 29. Mai den Gedanken vor, eine neue, von Goethe herausgegebene Folge von einzelnen Heften erscheinen zu lassen, für die er den Titel „Der Künstler", Meyer statt dessen die schließlich angenommene symbolische Bezeichnung „Propyläen" vorschlug.

Ein dem Briefe Schillers beigelegter ausführlicher Entwurf Goethes gab Cotta von Absicht und Inhalt des neuen Unternehmens Kunde. Danach sollte es Betrachtungen harmonierender Freunde über Natur und Kunst enthalten, zunächst alles auf bildende Kunst bezogen, doch sollte auch ein späterer, gewünschter Anschluß von Freunden der Dichtkunst und Musik schon von Anfang an durch den Bezug der Mitteilungen auf die Kunst im allgemeinen vorbereitet werden. In zwangloser Folge sollten Hefte von elf Bogen erscheinen, deren je zwei einen Band bildeten. Für acht Stücke sei Vorrat vorhanden, und zwar nennt Goethe folgende Arbeiten, die teils fertig, teils in kurzer Zeit zu redigieren und auszuarbeiten seien: 1. Einleitung in das ganze Werk (siehe unten S. 17ff.). 2. Schema über das Studium der organischen Natur. 3. Schema über das Studium der bildenden Kunst. 4. Schema über die Forderungen, welche der Maler an denjenigen machen würde, der sich anmaßte, ihm eine Farbenlehre vorzulegen (siehe Bd. 35, S. 322). 5. Gutachten an einen jungen Maler,

daß er sich in die Schule eines Bildhauers begeben möge (siehe unten S. 146 f.). 6. Über Dilettantism, seinen Nutzen und Schaden. Rat an Dilettanten und Künstler (siehe unten S. 125 ff.). 7. Über die Gegenstände der bildenden Kunst (von H. Meyer). 8. Über Heinrich Füßlis Arbeiten. 9. Über Laokoon (siehe unten S. 37 ff.). 10. Über Niobe und ihre Kinder (von H. Meyer). 11. Über Etrurische Monumente (von demselben). 12. Über Rafael, seine Logen, Stanzen und andere Gemälde (von demselben). 13. Mantua und der Palast dell T (von demselben unter dem Titel „Mantua im Jahre 1795"). 14. Über Restauration a) der Statuen, b) der Gemälde, (von demselben). 15. Betrachtungen, wie hoch weben, sticken, Mosaik &c. &c. zu treiben sei. 16. Briefe eines Reisenden und seines Zöglings, unter romantischen Namen, sich an Wilhelm Meister anschließend. 17. Bemerkungen und Betrachtungen über sittliche, politische und militärische Gegenstände während eines Aufenthaltes in Italien 1795, 96 und 97. 18. Etwas über die Schweiz, besonders über Stäfa (siehe Bd. 23, S. 161 Anm.). Ferner wird der von Meyer gesammelte „vollständige Vorrat zur Geschichte der Florentinischen Schule" genannt, der freilich vorläufig für eine neue Ausgabe des Cellini zurückgestellt werden sollte, und endlich zählt Goethe die am Schlusse der Einleitung (unten S. 35, Z. 26 ff.) erwähnten Punkte auf.

An Stoffen und Thatenlust mangelte es also Goethe und Meyer nicht, außerdem zählten sie sicher auf Schillers Hülfe. Dieser war, wie immer beim Beginn neuer Unternehmungen, sehr hoffnungsfreudig; er glaubte Cotta, der mit Vergnügen alle von Goethe gestellten Bedingungen annahm, für den Gewinn stehen zu können. Am 25. Juli ging der erste Transport von Manuskript an Cotta ab, und schon drei Tage später machte Goethe das zweite Stück zurecht und hoffte bald ins dritte und vierte vorgearbeitet zu haben. Er erklärte (an Schiller, 31. Oktober 1798) die Propyläen als eine wahre Wohlthat, indem sie ihn nötigten, die Ideen und Erfahrungen, die er lange mit sich herumschleppte, auszusprechen. Das geschah vor allem in dem wertvollsten seiner Beiträge, der großen Einleitung, in der er seine künstlerischen Ansichten so entschieden und ausführlich wie nie zuvor darlegte. Sie eröffnete das erste Stück, das im Oktober 1798 erschien. Es führte den Titel: „Propyläen. Eine periodische Schrift herausgegeben von Goethe", und enthielt von den oben genannten Gegenständen Nr. 1, 7, 11, 12, außerdem einen kurzen, sehr anziehend geschriebenen Aufsatz Goethes „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke", welcher in dem an Cotta gesandten Programm noch nicht erwähnt war. Im Januar 1799 folgte das zweite Stück. Goethe hatte nur den kurzen unbedeutenden Aufsatz „Über den Hochschnitt" und den Anfang einer Übersetzung von Diderots Versuch über die Malerei (siehe Bd. 29, S. 212 ff.) beigesteuert, alles Übrige war von Meyer geliefert. Der erste Band, der nun vollständig war, fand im ganzen eine günstige Aufnahme. Schiller (an Goethe, 30. Oktober 1798) erbaute sich

an den klar und bestimmt herausgesprochenen Wahrheiten und Kunstorakeln. Es war ihm, als wenn sie ihm noch nie so nahe gerückt, so klar entgegengekommen wären. Bedenklich fügt er hinzu, daß sie zwar wenigen zu gute kommen würden, aber es sei nur gut, daß Goethe veranlaßt worden sei, damit herauszugehen. Körner (an Schiller, 19. November 1798) rühmte die trefflich geschriebene Einleitung und die Klarheit in dem Laokoonaufsatz. Goethes Freundin Marianne von Eybenberg berichtete (an Goethe, 4. Dezember 1798), die Propyläen würden in Berlin ordentlich mit Wut gelesen und die ersten Exemplare wären gleich den ersten Tag, als es annonciert ward, vergriffen gewesen. Aber die Stimmen der berufsmäßigen Kritik lauteten nicht durchweg günstig*) und der Absatz blieb hinter allen Erwartungen zurück. Am 16. Juni 1799 mußte Cotta an Schiller schreiben, daß kaum 450 Exemplare abgingen**) und daß er bereits einen Schaden von 2500 Fl. habe. Schiller erwiderte: „Freilich ist es eine schreckliche Erfahrung, die man hier wieder in Absicht auf den Geschmack des deutschen Publikums, und insbesondere des kunsttreibenden und kunstliebenden Publikums macht. Ich habe zwar nie viel auf dasselbe gehalten, aber so höchst erbärmlich hätte ich mir die Deutschen doch nicht vorgestellt, daß eine Schrift, worin ein Kunstgenie vom ersten Rang die Resultate seines lebenslänglichen Studiums ausspricht, nicht einmal den gemeinen Absatz finden sollte."

Der Schlag, den Cottas Nachricht ihnen zufügte, traf die Weimarer Freunde gerade im eifrigsten Schaffen, um den Erfolg der Zeitschrift, an den sie geglaubt hatten, noch zu erhöhen. Goethe hatte seine große Kunstnovelle „Der Sammler" vollendet und sie erhofften davon eine xenienartige, lebhafte Wirkung. Schiller gedachte (an Körner, 8. Mai 1799) einige Monate des Sommers an die Propyläen zu wenden, und durch die Preisaufgaben, deren erste gerade damals im dritten Stücke gestellt worden war, sollten die ausübenden Künstler angelockt werden. Alles das sollte nun vereitelt sein, das so freudig begonnene Unternehmen jetzt schon sein Ende finden? Goethe und Schiller sannen auf Mittel, dies zu verhüten. Schiller schlug vor, die Auflage zu verkleinern, das Honorar zu verringern, durch Anzeigen in den Zeitungen die Aufmerksamkeit zu erregen. Goethe sollte etwas aus dem „Faust" einrücken, er selbst könnte vielleicht etwas aus der „Maria Stuart" hergeben. Er wollte Gegenschriften gegen den „Sammler" veranlassen. Nachdem aber das vierte Heft erschienen war und auch der „Sammler" nicht die erwartete Sensation gemacht hatte, schrieb Goethe am 22. September 1799 an Cotta, sie wollten sich nur noch auf zwei Stücke einrichten. Das erste von diesen, das fünfte der ganzen Reihe, erschien

*) Siehe Braun, Goethe im Urteile seiner Zeitgenossen. Zweiter Band. Berlin 1888. S. 313 ff. und 347 ff.

**) In einem späteren Briefe an Körner (15. November 1802) schreibt Schiller sogar, daß von den Propyläen nur 300 Exemplare abzusetzen waren.

im Dezember 1799, das sechste und letzte im November 1800. Schiller, der nie um neue Mittel verlegene, hatte noch am 23. September den Vorschlag gethan, durch eine Verlosung von Kunstwerken das Interesse an den Preisbewerbungen und mittelbar auch an den Propyläen zu heben; aber er mußte schließlich einsehen, daß der Liebe Müh hier verloren war. Auch Cotta scheint die Zeitschrift nun endgiltig als aufgegeben betrachtet zu haben; denn am 26. Dezember 1800 trat er gegen Schiller mit einem neuen Plane hervor, nämlich Jahrbücher der Litteratur und Kunst herauszugeben, an denen neben Schiller und Goethe auch die Führer der romantischen Richtung teilnehmen sollten.

Goethe konnte den Gedanken an die Zeitschrift nur schwer fallen lassen; noch im November 1801 hat er, wie sein Tagebuch bezeugt, sich mit den Propyläen beschäftigt. Auch aus seiner Erwähnung in den Annalen 1800 (Bd. 24, S. 92) hört man den Ingrimm heraus, daß er sich die Fortsetzung des Begonnenen versagen mußte. Er scheint dort den Mißerfolg auf böswilligen Widerstand zurückführen zu wollen, und zielt damit auf seinen alten Widersacher Merkel, Kotzebue und Genossen; aber der wahre Grund lag, wie bei Schillers Horen, in der Überschätzung des Publikums, dem zu viel reines Interesse an den höchsten Fragen der Kunst zugetraut wurde. Die Propyläen sollten, wie Schiller schrieb, ein Organ sein, das zwischen Philosophie und bildender Kunst vermittelte, überall sollte der Leser vom Anschauen zur Idee geleitet werden, und das mochte nur wenigen zusagen, weil die Meisten gar nicht fähig waren, auf diesem Wege zu folgen. Sagt doch selbst ein so philosophisch gebildeter Mann wie F. H. Jacobi (an Ch. de Villers, 26. März 1801): „Vous avez raison en trouvant que Goethe dans les Propylées transcendentalise un peu". Die falsche Ansicht, daß die Romantiker die Schuld an dem Mißerfolg der Propyläen tragen sollten, hat schon Minor (Goethe-Jahrbuch Bd. 10, S. 215) mit vollem Rechte zurückgewiesen.

Mehr als Goethe selbst bedauerte es Schiller, daß der Freund nun kein Organ mehr besaß, durch das seine reinen und hohen Kunstanschauungen auf das Publikum unmittelbar wirken konnten. Am 28. Juni 1801 schrieb er, er habe Meyern die Idee mitgeteilt, die Litteraturzeitung zum Kanal zu machen, die Kunstbegriffe, worauf es ankomme, ins Publikum zu bringen. „Sie würden z. B. alle Vierteljahr sich eine Woche von der Litteraturzeitung ausbedingen und das Kunstwesen darin vornehmen. Die Kritik der neuesten Kunstwerke und Kunstschriften wäre das Vehikel für alles, was man sagen will, und außer dem großen Vorteil einer allgemeinen Verbreitung gewänne man auch das, daß dem falschen Geschmack sein nichtigstes Tribunal entzogen und dieses genötigt würde, für die gute Sache zu zeugen." Goethe äußert sich zuerst zu diesem Vorschlage ablehnend, er möchte sich nicht gern in ein neues Engagement einlassen; dann sah er sich aber doch gezwungen, denselben, wenn auch in anderer Form, anzunehmen.

Denn die Weimarer Preisbewerbungen und Kunstausstellungen, die auch nach dem Eingehen der Propyläen fortdauerten, bedurften zur Bekanntmachung ihrer Ergebnisse und zur Beurteilung der eingegangenen Werke einer weit verbreiteten Zeitschrift, und als die geeignetste erschien die Allgemeine Litteraturzeitung, in der auch schon zuvor regelmäßig kürzere Mitteilungen über denselben Gegenstand von Goethe veröffentlicht worden waren. So brachten die beiden Jahrgänge 1802 und 1803 umfangreiche Extra-Beilagen zum ersten Quartal, in denen die Weimarischen Kunstfreunde Nachricht von dem Erfolg ihrer Konkurrenzen gaben. Als dann Goethe sich gezwungen sah, 1804 eine neue Zeitschrift gleichen Namens und Charakters zu begründen (das Nähere darüber ist in der Einleitung zu Bd. 31, S. III ff. zu finden), gingen auch diese Nachrichten auf sie über und wurden noch durch selbständig angefügte umfangreiche Abhandlungen wie die über Polygnots Gemälde und über Majolika-Gefäße vermehrt. Das Meiste davon ist Meyers Eigentum.

Die Kunstausstellungen hielten der Ungunst der kriegserfüllten Zeit nicht stand, im Jahre 1805 wurden sie geschlossen. (Vergl. Goethes Aufsatz „Letzte Kunstausstellung" Bd. 25, S. 204 f.) Was Goethe damit beabsichtigt hatte, lehrt am besten sein erst vor kurzem bekannt gewordener Brief an Cotta vom 17. November 1800, wo er sagt: „Alles was die Preiserteilung betrifft, ist mit großer Sorgfalt behandelt worden, wie es denn auch die Sache verdient. Denn sollte diese Anstalt so fortwachsen und das Zutrauen der Künstler gewinnen, so läßt sich nicht absehen, wohin sie führen kann. Die größte Schwierigkeit wird sein, den bildenden Künstler aus seiner beschränkten Egoisterei herauszuziehen, in die er notwendig versinken muß, indem er meist nur ein kleines Publikum hat, das gewöhnlich nur aus Gönnern und Freunden besteht. Kann man daher ihnen und ihren Werken Publicität geben, so daß das Vaterland seine Künstler und der Künstler seine vaterländischen Kunstgenossen kennen lernt, so muß ein allgemeinerer Sinn sich über das ganze Fach verbreiten." Über den äußeren Verlauf dieser Ausstellungen unterrichtet unser verbindender Text S. 153 ff. Alle öffentlichen Kundgebungen darüber erschienen unter der Firma der Weimarischen Kunstfreunde, abgekürzt W. K. F. Diese Bezeichnung sollte einerseits den ausgesprochenen Anschauungen und Urteilen ein größeres Gewicht geben, indem sie nicht als Ausfluß der persönlichen Meinung eines Einzelnen, sondern als Ergebnis gemeinsamen Forschens und Beratens erschienen, andererseits aber entsprach sie dem thatsächlichen Verhältnis, da der Anteil der eng Verbundenen nirgends zu trennen war. In erster Linie ist dabei an Goethe und Heinrich Meyer zu denken; Schiller hat an den theoretischen Erörterungen, die zu Grunde lagen, den regsten Anteil genommen, gelegentlich auch selbst an der Bearbeitung sich beteiligt, Wilhelm von Humboldt, Friedrich August Wolf, Fernow wurden herangezogen. Was diese Vereinigung bedeutender Geister leisten konnte, zeigte am glänzendsten die Schrift „Winckelmann

und sein Jahrhundert" vom Jahre 1805, die den Höhepunkt von Goethes Kunstschriften darstellt. (Siehe Bd. 27, S. 3 ff.)

Während die Freunde hier vornehm von jeder Polemik gegen andere Richtungen absahen, zogen sie gleichzeitig in ihren mannigfachen Beiträgen zur Jenaischen Allgemeinen Litteraturzeitung scharf gegen die romantische katholisierende Kunst zu Felde. Und zwar hat gerade Goethe durch Zusätze zu Arbeiten Meyers, der hier fast allein thätig war, am entschiedensten seine Abneigung ausgedrückt, während sonst im allgemeinen Meyer, besonders wo es auf das Technische ankommt, härter und einseitiger urteilt, als er.

Nachdem Goethe sich 1810 mit dem Leiter der Litteraturzeitung, Eichstädt, überworfen hatte, äußerte er sich bis zum Jahre 1816 nur noch gelegentlich in Cottas „Morgenblatt" über einzelne Gegenstände aus dem Bereiche der bildenden Kunst; dann aber bot ihm bis zum Lebensende seine Zeitschrift „Kunst und Altertum" eine ständige Gelegenheit zu Mitteilungen über das, was ihn beschäftigte, sein Gefallen erregte, oder ihn abstieß. Über die Entstehung und die weitere Geschichte dieses Unternehmens ist in den Einleitungen zum 23. Bande, S. XIII ff. und zum 31. Bande, S. VI ff. berichtet worden, so daß wir, um hier nicht bereits Gesagtes zu wiederholen, auf diese Stellen verweisen können. Die Charakteristik der Zeitschrift im 31. Bande gilt ebenso wie für die litterarischen auch für die Kunstaufsätze; nur daß, während bei jenen fast ausschließlich Goethe selbst das Wort führt, bei diesen Meyer häufig der Sprecher ist. Auch den künstlerischen Erscheinungen tritt Goethe jetzt nicht mehr als Kritiker, sondern als Genießender gegenüber. Allenthalben sucht er Bedeutendes und Erfreuliches zu entdecken, und so findet griechisch-römische, italienische, altdeutsche Kunst nebeneinander Anerkennung, ebenso wie unbedeutende Leistungen zeitgenössischer Künstler mit aufmunterndem Lobe bedacht werden. Denn hier macht es sich, ebenso wie bei Goethes Äußerungen über die zeitgenössische Litteratur aus denselben Jahren, deutlich bemerkbar, daß er zu den großen Erscheinungen seines Greisenalters kein Verhältnis mehr gewinnen konnte. Man bemerkt den Mangel an Fühlung mit den Forderungen der Zeit deutlich an seinen Vorschlägen für das Blücherdenkmal in Rostock, an der flüchtigen Erwähnung, die unter den Faustillustrationen denen von Cornelius zu teil wird. Gleich das erste Heft, das die am Rhein empfangenen Eindrücke wiedergiebt und freundlich ermunternd der Bestrebungen um mittelalterliche Baukunst und Malerei in warmen Worten gedenkt, zeigt die ruhige Unparteilichkeit, die aber nicht als Gleichgültigkeit und schlaffes Gewährenlassen gedeutet werden darf. Daß Goethe davon weit entfernt war, lehrt das berühmte Manifest, mit dem das zweite Heft eröffnet wurde, betitelt Neu-deutsche religios-patriotische Kunst.

Der Gedankengang desselben ist folgender:

Zuerst wird die herrschende Neigung zu dem „ehrenwerten, naiven, doch

etwas rohen Geschmack, in welchem die Meister des 14. und 15. Jahrhunderts verweilten", konstatiert. Es bleibt dahingestellt, ob von dieser Neigung eine neue Erhebung der Kunst ausgehen werde, oder ob man nicht vielmehr Gefahr laufe, den schönen Stil der Formen gegen Magerkeit, klare, heitere Darstellungen gegen abstruse, trübsinnige Allegorieen umzutauschen, und das Charakteristische, Tüchtige, Kräftige immer mehr zu verlieren. Nur ein historischer Überblick über Ursprung und Verlauf der rückschreitenden Bewegung soll gegeben werden. Von dem französischen Geschmack unter den deutschen Künstlern zu Anfang der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts wird ausgegangen, die ernstere durch Mengs' Beispiel und Winckelmanns Lehre begründete Richtung erwähnt, das Vorherrschen antiker mythologischer Stoffe neben wenigen Ausnahmen (Füßlis Shakespeare-Bilder, Tischbeins Konradin) betont. Von Tischbein soll nun zuerst die größere Wertschätzung der Präraffaeliten angeregt sein, ohne daß man jedoch damals schon an ihre Nachahmung dachte. In Deutschland waren indessen Dürer und seine Zeitgenossen im Ansehen gestiegen und man begann, ihnen ihre Härten zu verzeihen. Trotzdem nun Fernow durch seine Lehre, Carstens durch sein Beispiel in Rom selbst dem überhand nehmenden Christlichen und Sentimentalen widersprach, so nahm doch die Vorliebe für die alten Meister zu, befördert zumal durch Tiecks und Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797), die anstatt der Befolgung der Regeln und der Anwendung der Kritik vom Künstler andächtige Begeisterung und religiöse Gefühle als unbedingt nötig verlangten. Infolge der Kriegsereignisse siedelten 1798 viele Künstler von Rom nach Florenz über und wurden so mit den älteren und ältesten Meistern der Schule von Florenz besser bekannt, als dies in Rom möglich gewesen wäre, und in demselben Jahre gab Ludwig Tieck seinen Roman „Franz Sternbalds Wanderungen" heraus, im folgenden die „Phantasien über die Kunst", zwei Bücher, die der bereits mächtig gewordenen Neigung für mystisch-religiöse Gegenstände und Allegorieen entgegenkamen. Auch August Wilhelm Schlegel bezeugte, zumal durch sein Gedicht „Bund der Kirche mit den Künsten", daß er in diesen Jahren dem altertümelnden christkatholischen Kunstgeschmack zugethan war.

Die Nachahmung der alten Meister konnte nicht gelingen, weil das anziehend Einfache, die rührende Unschuld in ihren Gemälden nicht absichtlicher Kunst, sondern der Gesinnung ihrer Zeit angehörte. Aber Gelehrte und Dichter verfielen mit den Künstlern in den gleichen Irrtum, verbündeten sich zu gleicher Vorliebe für das Alte, vermischten die Sache der Religion mit der Sache der Malerei und empfahlen infolgedessen jene alten, in Haupterfordernissen mangelhaften Werke als die besten, einzigen Muster für echte Geschmacksbildung, und dadurch verstärkte sich die Faktion, es gestaltete sich die neue Lehre, schwärmerisch wurden die Gemüter entzündet, die bewährtesten Kunstregeln vernachlässigt, und so der Eifer, durch

gründliche Studien zur Meisterschaft und zu klar bewußtem Wirken zu gelangen, immer mehr abgekühlt.

Bei dem deutschen Publikum fand diese Richtung, weil ihre Grundlagen zu wenig bekannt waren, keinen Anklang, während gleichzeitig der Hang zum patriotisch-nationalen Altertümlichen im Volke erwachte und neben anderen Äußerlichkeiten „das ganze gotische Spitzen- und Schnörkelwesen" zu neuem Leben erweckte. Manches an diesem Treiben, oder vielmehr Übertreiben, ist freilich bloß leeres Spiel gewesen und geblieben, woran Geschmack und Vernunft viel auszusetzen haben; der Geist davon aber war derselbe, der in den Jahren der Freiheitskriege die Wunder gewirkt hat, deren wir uns alle freuen.

1803 tritt Friedrich Schlegel in seiner Zeitschrift „Europa", entschieden für den neuen Kunstgeschmack streitend, gegen die bisher gehegten Kunstmeinungen, auf, und erwirbt sich das Verdienst, die Aufmerksamkeit der Forscher zuerst auf die alt-niederrheinische Malerschule hinzulenken. Die in der „Europa" verkündeten Lehren gewinnen bald große Gunst und finden praktische Anwendung, zumal in Dresden durch Runge in seinen Federzeichnungen der vier Jahreszeiten, in den Landschaften von Friedrich, in den Gemälden von Hartmann und Kügelgen, in den Stichen der Gebrüder Riepenhausen. Die Vorliebe für das Altertümlich-Nationale wird allgemein während der Jahre der französischen Invasion, die Künstler wenden sich nationalen Gegenständen mit Vorliebe zu, vor allem Darstellungen aus Goethes Faust, unter denen die bedeutendsten von Cornelius geliefert werden, einem niederrheinischen Maler, „der, seit einigen Jahren in Rom sich aufhaltend, unter den Bekennern des neu-altertümlichen Geschmacks als einer der Häuptlinge angesehen wird". Die frühere religiöse Richtung verfolgt Overbeck und der junge Schadow. In München soll einer Sage zufolge unter den jungen studierenden Künstlern die Neigung zum Religiösen und zum Deutsch-Altertümelnden Eingang gefunden haben.

Zum Schluß wird der Ernst, der Eifer und die Ausdauer, womit die Künstler dem Christlich-Mystischen und Vaterländischen nachgerungen, anerkannt, ebenso die reinliche, zarte Behandlung bei einem großen Teile derselben; aber dies möchte auch der einzige Gewinn sein, der aus der Nachahmung der in mancher Hinsicht mangelhaften Kunst der alten Maler sich ergeben, denn sie verzichte auf die Vorteile der ausgebildeten Kunst, und das Streben nach altertümlicher Einfalt führe häufig zur Manier. Die Bildhauerei sei auf dem alten Wege geblieben, die Architektur hätte aus technischen Gründen in der Nachahmung der Gotik nicht weit gedeihen können.

Am sichersten und vernünftigsten sei es, sich ausschließlich mit dem Studium der alten griechischen Kunst, und was in neuerer Zeit sich an dieselbe anschloß, zu befassen; hingegen immer gefährlich und vom rechten Wege ableitend, andere Muster zu suchen. Das Gemüt, das man allein bei den alten christlichen Malern zu finden glaube, offenbare sich nicht

nur in der Frömmigkeit, sondern auch im Heitern, Großen, ja Erhabenen, und der Widerstreit zwischen christlicher und hellenischer Kunst sei keineswegs so schreiend, als er manchmal ausgesprochen werde.

Der wiedererwachten Neigung zum Altertümlichen verdanke man die Erhaltung einer unzähligen Menge von Kunstmerkwürdigkeiten, und das gereiche ihr zum Lobe. Zur Rechtfertigung diene ihren Anhängern, daß sie in der Zeit der nationalen Erhebung mit dem gewaltigen Strom herrschender Meinungen und Gesinnungen fortgezogen wurden. Nun aber, da dieser Nationalenthusiasmus nach erreichtem großen Zweck seinen leidenschaftlichen Charakter ablegen werde, könne die Kunst die beengende Nachahmung der alten Meister aufgeben, ohne doch denselben und ihren Werken die gebührende und auf wahre Erkenntnis gegründete Hochachtung zu entziehen, die falsche Frömmelei möge, unter Erhaltung der echten, wahren Religiosität, baldmöglichst verschwinden und kräftigen heitern Aussichten Raum geben. —

Wir haben im vorstehenden den Inhalt des Aufsatzes „Neudeutsche religios-patriotische Kunst" wiedergegeben, weil wir ihn leider in die Werke Goethes nicht aufnehmen dürfen, da hier wieder unter der alten Chiffre „W. K. F." Meyer das Wort geführt hat, während der Aufsatz doch wie kein anderer geeignet ist, das Verständnis von Goethes Äußerungen über bildende Kunst aus den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens zu erleichtern und die Einheitlichkeit seiner Ansichten zu beweisen.*) Behält man im Sinne, wie hier Anerkennung und Nachahmung der früheren christlichen und nationalen Kunst von einander getrennt sind, wie daneben das Ideal der hellenischen Kunst in altem Glanze weiter leuchtet, so läutern sich die scheinbaren Widersprüche zu einer eigenartigen, aber durchaus konsequenten und innerlich harmonischen Anschauung, die Goethe nach dieser Zeit in keinem Worte verleugnet, sondern überall mit voller Energie vertreten hat.**)

Von hier aus betrachtet verschmilzt die Mannigfaltigkeit der kleinen und großen Aufsätze aus Kunst und Altertum zu einem harmonischen Gesamtbild. Überall spricht sich in Wahl, Auffassung und Beurteilung der Gegenstände eine unbeschränkte Subjektivität aus, die vom Kunstwerk vor allem den Eindruck der Heiterkeit und Freiheit fordert, seinen Wert an diesem einen Maßstab mißt, und an den Künstler die Forderung stellt: „Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er sei's!" Das berühmte Wort findet sich unten S. 407 an einer Stelle, die auch sonst zu den wichtigsten des ganzen Bandes gehört.

Denselben Charakter tragen auch die vereinzelten Aufsätze aus den letzten Jahren und die erst aus dem Nachlaß veröffentlichten, die ebenfalls ausnahmslos dem späten Greisenalter Goethes entstammen. Überall

*) Siehe dazu auch Goethes zustimmende Bemerkung Bd. 31, S. 242 f.

**) Auch Gedichte wie „Antike" (Bd. 2, S. 243) und „Modernes" (ebd. S 245) bezeugen dieselbe Grundansicht.

herrscht nicht das Streben, objektiv Wert oder Unwert festzustellen, sondern den empfangenen Eindruck so wiederzugeben, daß dem Leser das Kunstwerk in der von Goethe gewünschten Beleuchtung erscheine. Und ob Philostrats Gemälde als wirklich vorhandene Galerie geschildert werden, ob Lionardo da Vincis Abendmahl, Mantegnas Triumphzug oder Gérards Porträts das Thema bilden, stets ist das Licht, in das der Gegenstand getaucht wird, ein ruhig-mildes, gleich weit entfernt von der Glut südlicher Leidenschaft wie von dem trüben Grau nordischen Tiefsinns, es ist die Sonne Homers, von der Goethe und Schiller glaubten, daß sie auch uns leuchte.

Der Wert dieser Aufsätze für die kunsthistorische Wissenschaft ist schon oben (S. XLIII ff.) erörtert worden. Nicht minder groß ist ihre Bedeutung als biographische Denkmale. Denn sie stellen in ihrer Gesamtheit eine wichtige Seite von Goethes geistigem Dasein dar, und je tiefer wir in dessen Erkenntnis eindringen, je mehr wir seine verschiedenartigen Bestrebungen als eine große Einheit auffassen lernen, um so bedeutsamer erscheinen gerade die Äußerungen über bildende Kunst, weil wir hier durch die Fülle des vorliegenden Materials imstande sind, alle Stufen der Entwickelung genau zu verfolgen.

Das ist aber nur bei einer chronologischen Anordnung möglich. Dieselben Gründe, die wir dafür bei den Aufsätzen zur Litteratur ausführlich dargelegt haben (Bd. 31, S. XIII ff.) und die, soweit wir wissen, allgemeine Billigung gefunden haben, bestehen auch hier; es kommt noch hinzu, daß Goethe fast überall von den besprochenen Objekten zu allgemeinen Betrachtungen fortschreitet, daß ferner die äußere Einteilung nach Kunstgebieten überhaupt nicht durchführbar ist, wo so häufig in demselben Aufsatz Architektur, Plastik, Malerei, graphische Künste und allgemeine Fragen in unlösbarer Verbindung behandelt werden. Ganz von selbst ergeben sich die acht Gruppen, in die sich der größte Teil der Aufsätze ohne weiteres einordnet; nur das kurze archäologische Gutachten (S. 148 f.) gehört, streng genommen, nicht unter den Titel „Aus den Propyläen", während die beiden ihm vorausgehenden Entwürfe, trotzdem sie nicht in der Zeitschrift erschienen, doch sicher zu Veröffentlichungen in ihr dienen sollten. Durch das am Schlusse des Bandes (S. 819 ff.) beigefügte systematische Verzeichnis ist es dem Leser möglich, die Verteilung der Aufsätze auf die einzelnen Hauptgebiete schnell zu übersehen und Goethes Äußerungen über bestimmte Gegenstände leicht aufzufinden.

Während es nicht schwer war, über die Anordnung unseres Bandes ins reine zu kommen, bot die Frage, was aufzunehmen sei, um so größere Bedenken. Goethe hat zuerst zwei der Kunstaufsätze („Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke" und den „Sammler") am Schlusse der zwanzigbändigen Ausgabe seiner Werke 1819 veröffentlicht, dann in der Ausgabe letzter Hand im 38. und 39. Bande eine größere Anzahl, zu denen die nachgelassenen Werke im 44. Bande viele Ergänzungen

und im 49. Bande zwei vereinzelte Nachträge brachten. Diese ganze Masse erschien dann vereinigt und geordnet in der Ausgabe von 1840, und zwar so, daß im 30. Bande einige umfangreichere Arbeiten mit „Winckelmann" und „Philipp Hackert" vorausgingen, und das übrige, einschließlich der Kunstschriften der frühesten Zeit, im 31. Bande folgte. Weder chronologisch noch sachlich war die Anordnung, durchaus vom Zufall diktiert, ein paar kleine Betrachtungen aus der „Italienischen Reise" wurden ohne Grund herübergenommen, anderes, was leicht als Goethes Eigentum festzustellen war, fehlte.

Bis auf eine geringe Vermehrung durch Boas (1841) und Kurz (1870) blieb der Umfang und die regellose Folge der Kunstaufsätze in den folgenden Ausgaben bewahrt, auch in der Sonderausgabe von Schuchardt (Goethes Aufsätze und Aussprüche zur bildenden Kunst. Stuttgart 1863) war nicht viel gebessert, obgleich hier der Versuch einer systematischen Reihenfolge unternommen war. Erst die Hempelsche Ausgabe, deren 28. Band im allgemeinen dem vorliegenden entsprach,*) brach mit der Überlieferung. Die Arbeiten, „welche durch ihren inneren Wert oder größeren Umfang eine vorzugsweise Bedeutung für sich in Anspruch nehmen", wurden von dem Herausgeber Strehlke voraufgeschickt; doch rechnete er die Aufsätze über das Abendmahl Lionardo da Vincis, über Mantegnas Triumphzug und über Majolikagefäße nicht dazu, wohl aber das kleine Gespräch über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke und das Schema über den Dilettantismus. Dann folgten die vier Gruppen Verschiedenes über Baukunst, Skulptur, Malerei und Theater, im allgemeinen chronologisch geordnet, endlich in einem Anhang I. Aufsätze und Nachrichten, die Weimarischen Kunstausstellungen betreffend, und II. Recensionen und Nachrichten über neue Erscheinungen auf dem Kunstgebiete.

Dieses System war nicht praktisch, weil das sachlich und zeitlich Zusammengehörige auseinandergerissen und an die verschiedensten Stellen geworfen wurde, während die Hauptrubriken sich überall als zu eng erwiesen und Gegenstände aufnehmen mußten, die man mit gleichem oder höherem Recht an anderen Stellen suchen durfte.

Diesem Mangel standen freilich weit größere Vorzüge gegenüber. Zum erstenmale war hier der Versuch gemacht, in das Wirrsal der Kunstaufsätze Ordnung zu bringen, zum erstenmale waren sie kommentiert und die Texte gereinigt. Aber vor allem hatte Strehlke die drei hauptsächlich in Betracht kommenden Zeitschriften genau durchforscht, und aus den Propyläen, der Jenaischen Litteratur-Zeitung und Kunst und Altertum eine Reihe von Aufsätzen aufgenommen, die Goethen sicher oder mit Wahrscheinlichkeit zugesprochen werden konnten. Als Grund-

*) Nur erscheinen bei uns die vor der Übersiedelung nach Weimar entstandenen hierher gehörigen Arbeiten im 26. Bande; der „Winckelmann" im 28. und Diderots Versuch über die Malerei im 29. Bande.

lage dienten ihm die Angaben, die Eckermann auf Meyers Zeugnis hin im Morgenblatt 1842 Nr. 62 veröffentlicht hatte, der Briefwechsel Goethes mit Eichstädt, herausgegeben von W. Freiherrn von Biedermann (Berlin 1872), die sorgsam erwogenen Bestimmungen in Salomon Hirzels Verzeichnis einer Goethe-Bibliothek (jetzt in vierter Ausgabe von Ludwig Hirzel, Leipzig 1884) und weitere verstreute Zeugnisse; wo diese versagten, mußte das Stilgefühl entscheiden. In den Propyläen hatte Meyer den Thatbestand für alle Aufsätze bis auf ein paar Notizen festgestellt; für die Jenaische Litteratur-Zeitung waren namentlich die mit der Chiffre W. K. F. gezeichneten Artikel zu prüfen, in Kunst und Altertum kam der gesamte Inhalt mit Ausnahme des Wenigen, was im Inhaltsverzeichnis ausdrücklich anderen zugeschrieben war, in Betracht. In den meisten Fällen, besonders in Bezug auf die letzte und umfangreichste Goethesche Zeitschrift, mangelten die äußeren Beweise, und das Stilgefühl hatte darüber zu bestimmen, was Goethes, was Meyers Eigentum war. Die schriftstellerische Thätigkeit beider auf unserem Gebiete war aufs engste verschlungen. Bald schaffte Meyer das Material herbei und Goethe gab die Form, bald trat der eine, bald der andere der Freunde als Sprecher auf, nachdem die Arbeit durch gemeinsame Untersuchung und Beratung vorbereitet worden war. Jedenfalls kann man behaupten, daß an allem, was mit den Buchstaben W. K. F. unterzeichnet ist, Goethe Anteil gehabt hat, und daß in Kunst und Altertum nichts erschien, was er nicht zuvor geprüft hätte. An manchen Stellen lassen sich Zusätze Goethes herausheben, an den meisten ist die Verbindung so eng, daß eine Scheidung unmöglich wird. Als Herausgeber von Goethes Werken durfte Strehlke nur das aufnehmen, als dessen alleiniger oder hauptsächlicher Verfasser Goethe zu betrachten war; alles, woran er nur redaktionellen Anteil hatte, mußte fortbleiben. Aber wo war hier die Grenze zu ziehen? Strehlke sagt mit Recht, daß die Frage ähnlich wie bei den „Xenien" liegt;*) nur daß dort die Quellen reichlicher flossen und mannigfache Vorarbeiten gemacht waren, während Strehlke nur die oben genannten Grundlagen benutzen konnte, in den meisten Fällen aber selbständig vorgehen mußte.

Berücksichtigt man dies, so kann man die Erfolge, die er erzielte und die hauptsächlich seiner umfassenden Kenntnis der Goethe-Litteratur zu danken waren, nur aufs höchste anerkennen. Alle folgenden Ausgaben der Aufsätze zur bildenden Kunst müssen auf der seinigen fortbauen, und auch wir bekennen uns ihr dankbar verpflichtet.

Aber freilich hat die Zwischenzeit, teils durch Entdeckung neuen Materials, teils durch strengere stilistische Untersuchung die Unrichtigkeit einer beträchtlichen Anzahl von Annahmen Strehlkes nachgewiesen, andererseits ließ sich noch manches, was er übersehen oder zurückgewiesen hatte,

*) Auch Otto Harnack sagt (Preußische Jahrbücher Bd. 64, S. 537), daß aus der Gemeinsamkeit der Arbeit Goethes und Meyers der Ausgabe von Goethes Werken eine kaum minder unlösbare Aufgabe erwachse als gegenüber den Xenien.

oder was inzwischen neu aufgefunden worden war, hinzufügen, und so unterscheidet sich unsere Ausgabe in ihrem Bestande wesentlich von der seinigen. Wir hielten uns für verpflichtet, die gesamten Zeitschriften, an denen Goethe mitgearbeitet hat, nachzuprüfen und berücksichtigten daneben selbstverständlich alles, was über die hier in Betracht kommenden Fragen erschienen ist.

Das Wichtigste war „Kleine Schriften zur Kunst von Heinrich Meyer" (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken herausgegeben von Bernhard Seuffert, Nr. 25, Heilbronn 1886).*) Der Herausgeber Paul Weizsäcker hat in einer Einleitung von 168 Seiten den Gesamtumfang der schriftstellerischen Thätigkeit Meyers festzustellen gesucht. Er fußt meist auf einer sicheren Methode, nur irrt er, wenn er behauptet, daß alles, was Goethe in seine Werke aufgenommen hat, zweifellos von ihm ist. Weizsäcker hält sich, abgesehen von den Beweisen, die in einzelnen brieflichen Mitteilungen gegeben sind, an die behandelten Gegenstände und den Stil. Meyer bearbeitete mehr das Gebiet der Kunstarchäologie und Kunsttechnik, überhaupt mehr die Speziallitteratur, während Goethe Werke oder Erscheinungen von größerer Tragweite besprach. Meyers Stil, an dem Goethe (an Schiller, 21. Juli 1798) die reine Beschreibung und Darstellung, das genaue und dabei so schön empfundene Urteil rühmt, hat sich in dem langen Zusammenarbeiten an den des großen Dichters und Schriftstellers angeschmiegt, während Goethe wiederum von Meyer die kunstwissenschaftliche Art der Betrachtung, die Wahl der Gesichtspunkte, unter denen ein Kunstwerk zu beurteilen war, übernahm. So stimmt ihre Schreibweise in wesentlichen Dingen überein; Unterschiede zeigen sich in der schwerfälligeren, trockneren Art Meyers, in seinem Gebrauch bestimmter technischer Ausdrücke und bezeichnender Beiwörter, den sich aber auch Goethe, zumal wo er Meyers Urteil wiedergiebt, nicht versagt hat. Von weiteren unterscheidenden Merkmalen, die Weizsäcker (S. LXX ff.) aufzählt, sei nur noch Meyers strenges Abwägen von Lob und Tadel im Gegensatz zu Goethes unbedingterer Anerkennung des empfangenen Eindrucks hervorgehoben.

Weizsäcker ist durch seine sorgfältigen Untersuchungen dazu gelangt, für eine größere Anzahl von Aufsätzen die Unrichtigkeit von Strehlkes Bestimmungen nachzuweisen. Er konnte dabei die inzwischen erschienenen Publikationen: G. von Loeper, Über Goethes Anteil an der Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung (Goethe-Jahrbuch Bd. 3, S. 318 ff.) und L. Geiger, Zu Goethes Aufsätzen über Kunst (Goethe-Jahrbuch Bd. 5, S. 298—308) benutzen. Seine Angaben wurden wiederum teilweise berichtigt durch spätere Arbeiten: Karl Kuhn, Aus Kunst-Meyers Nachlaß (Frankfurter Zeitung, 2. März 1885), L. Geiger, Zu Goethes Aufsätzen

*) Wir citieren die Schrift in unsern Anmerkungen stets unter der Bezeichnung „Weizsäcker", ebenso Schuchardt, Goethes Kunstsammlungen nur mit dem Namen des Verfassers.

über Kunst (Goethe-Jahrbuch Bd. 6, S. 301—303), derselbe im Goethe-Jahrbuch Bd. 7, S. 177 f., W. von Biedermann, Besprechung von Weizsäckers Ausgabe (Archiv für Litteraturgeschichte Bd. 15, S. 200 f.) und Zu Goethes Briefen an Eichstädt (Goethe-Forschungen. Neue Folge. Leipzig 1886. S. 387—394), von Weizsäcker selbst, Bemerkungen und Nachträge zu H. Meyers Kleinen Schriften (Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte Bd. 2, S. 597—601) und O. Harnack, Goethe und Heinrich Meyer (Preußische Jahrbücher Bd. 64, S. 529—543).

Auf Grund aller dieser Forschungen mußte nun zunächst folgendes aus dem 28. Bande der Hempelschen Ausgabe fortfallen:

1. Nachricht an Künstler und Preisaufgabe, Hempel Bd. 28, S. 767—771. Siehe Goethe-Jahrbuch Bd. 5, S. 306 und Weizsäcker S. LX.
2. Preisaufgabe fürs Jahr 1800, H. S. 772 f. Siehe Goethe-Jahrbuch Bd. 7, S. 177.
3. Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1803 und Preisaufgabe für das Jahr 1804. III. Nr. 15, H. S. 862 und IV.—VI., H. S. 789—793. Siehe Weizsäcker S. LXXV.
4. Zeichenbuch für Zöglinge der Kunst und Liebhaber, H. S. 811 f., bis auf eine Stelle. Siehe Weizsäcker S. LXXXII f.
5. Gemälde des Polygnotus, H. S. 863 f. Siehe Weizsäcker S. LXXXIV f.
6. Über Polygnots Gemälde, H. S. 864—874, bis auf eine Stelle. Siehe Weizsäcker S. LXXXIV.
7. Fernow, Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, H. S. 815 f. Siehe Weizsäcker S. XCI, W. von Biedermann, Goethe-Forschungen, N. F., S. 393.
8. Neu erschienene Kupferstiche, H. S. 807—810. Siehe Goethe-Jahrbuch Bd. 3, S. 320, Weizsäcker S. XCI, W. von Biedermann S. 394.
9. Bußler, Verzierungen aus dem Altertume, H. S. 816—818. Siehe Goethe-Jahrbuch Bd. 3, S. 319, Weizsäcker S. XCIII, W. von Biedermann S. 394.
10. Unterhaltungen über Gegenstände der bildenden Kunst Nr. I. und Nr. VIII., H. S. 797—799. Siehe Goethe-Jahrbuch Bd. 3, S. 321, Weizsäcker S. XCV ff., W. von Biedermann S. 393.
11. Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen I. und II., H. S. 819—831. Siehe Weizsäcker S. CII und CVII, Harnack S. 539, Goethes Tagebuch 9. März 1808.
12. Musterbuch der lithographischen Druckerei von A. Senefelder, H. S. 831—834. Siehe Weizsäcker S. CVIII.
13. Handzeichnungen berühmter Meister, H. S. 834 f. Siehe Weizsäcker S. CIX.

14. Ruhl, Kirchen, Paläste und Klöster in Italien, H. S. 371—373. Siehe Weizsäcker S. CXXXXV.
15. Verzeichnis der von Speckschen Gemälde-Sammlung, H. S. 846 f. Siehe Weizsäcker S. CLXI.
16. Umrisse nach alt-italiänischen und alt-deutschen Gemälden, H. S. 847. Siehe Weizsäcker S. CLXI.
17. Das Hinscheiden der Maria von Schoreel, H. S. 851 f. Siehe Weizsäcker S. CLXII.
18. Ankündigung eines bedeutenden Kupferstichs, H. S. 852 f. Siehe Weizsäcker S. CLXII.

Außerdem ist noch eine Besprechung fortgeblieben, gegen deren Aufnahme durch Strehlke bisher kein Widerspruch erhoben wurde, nämlich:

19. Leben und Tod der heiligen Genoveva. In 14 Platten von den Gebrüdern Riepenhausen, H. S. 812—815.

Folgende Erwägung zwang uns dazu. Am 19. April 1806 sandte Goethe an Eichstädt diese Recension und bemerkte dies in seinem Tagebuch mit folgenden Worten: „An Hofrath Eichstädt nach Jena mit ein paar Meyerschen Recensionen'. Am 23. September 1807 schrieb er an Eichstädt: „Die Quittung über das übersendete Geld lege bei. Das Leben der heiligen Genoveva von Riepenhausen bitte in mein Debet zu schreiben." Das kann unseres Erachtens nur heißen, daß Goethen das Honorar für diese Recension zu unrecht angerechnet worden ist. Beide Stellen zusammen ergeben mit unanfechtbarer Sicherheit Meyers Autorschaft und Goethes lebhaftes Interesse an dem Gegenstand (siehe Annalen 1806, Bd. 24, S. 230 f.) kann nichts dagegen beweisen.

Den aufgezählten Verminderungen des Inhalts stehen nun aber in unserer Ausgabe beträchtliche Vermehrungen durch neu aufgenommene Aufsätze gegenüber Wir können uns deren Aufzählung hier ersparen, da sie durch die Sternchen, mit denen sie im Inhaltsverzeichnis gekennzeichnet sind, leicht aufgefunden werden können. Die Belege und Gründe für die Aufnahme sind in der einleitenden Anmerkung jedes einzelnen dieser Artikel angeführt. Außer ihnen sind noch eine Anzahl weitere durch Hirzel, W. von Biedermann, Weizsäcker, Geiger, Koch (in der zweiten Auflage von Goedekes Grundriß) Goethen zugesprochen worden; doch sind die Begründungen dafür entweder nachträglich widerlegt worden, oder Goethes Eigentum erschien uns nicht genügend klar beweisbar, um die Aufnahme in seine Werke zu rechtfertigen, da die Einverleibung von fremdem Gut uns nach vielen Richtungen schädlicher erscheint, als eine etwa mögliche Unvollständigkeit. Nach dem, was wir oben über das Verhältnis Goethes und Meyers bei diesen Aufsätzen gesagt haben, läßt sich zwar der Anteil des letzteren nicht klar ausscheiden; aber wir glauben doch, keinen Artikel aufgenommen zu haben, bei dem nicht Goethen der Hauptanteil zufiele.

Für die Bearbeitung der Texte haben wir die Grundsätze der

früheren von uns herausgegebenen Bände beibehalten, indem wir den Wortlaut so festzustellen suchten, wie er von Goethe beabsichtigt war. Verschlechterungen späterer, von ihm selbst veranstalteter Drucke wurden in die Anmerkungen verwiesen, die nach seinem Tode eingeführten Lesarten aber nicht berücksichtigt, so weit sie nicht sichtlich auf ihn selbst zurückgingen, da die oft willkürlichen Änderungen der Herausgeber keinen Wert besitzen.

Dr. Alfred Gotthold Meyer. Dr. Georg Witkowski.

I.

Aus dem Teutschen Merkur.

1789.

Über die bildende Nachahmung des Schönen von Carl Philipp Moritz. Braunschweig, 1788. in der Schulbuchhandlung.

(Der Teutsche Merkur. Julius 1789. S. 105—111.)

Diese wenigen Bogen scheinen die Resultate vieler Beobachtungen und eines anhaltenden Nachdenkens zu sein, mit welchen sich der Verfasser bei seinem fast dreijährigen Aufenthalt in Rom beschäftigte.

Zuvörderst entwickelt er den Begriff der Nachahmung durch ein Beispiel. Er nimmt an, Sokrates werde von einem Thoren,

1. Über die bildende Nachahmung des Schönen. Fehlt in allen Ausgaben vor der von Kurz 1868. — In der „Italienischen Reise" (Werke 21, 2, 252) hat Goethe einen Auszug aus der hier besprochenen Schrift gegeben und dabei auch ihre Entstehung erwähnt. Sie sei aus den Unterhaltungen hervorgegangen, die er mit Moritz während ihres gemeinsamen Aufenthalts in Rom gepflogen habe, und von dort nach Deutschland, den drängenden Verleger zu befriedigen, gesandt worden. Indessen ist der Einfluß Goethes auf die hier dargelegten Ansichten nicht hoch anzuschlagen; denn im wesentlichen hat Moritz dieselben schon 1785 und früher vorgetragen. Vergl. hierüber sowie über die Ästhetik von Moritz im allgemeinen die Einleitung S. Auerbachs zu dem Neudruck der Schrift (D. Litt.-Denkm. 31, Stuttg. 1888). Dort wird auch über die Aufnahme, die sie bei den verschiedenen Mitgliedern des weimarer Kreises fand, berichtet. Die Urteile waren geteilt: Goethe und Schiller traten dafür, Herder und Knebel dagegen auf. Indessen wurde Knebel bald zu einer günstigeren Meinung bekehrt, als Goethe ihm am 5. Februar 1789 einen Auszug sandte, „mit einem Köpfchen und Schwänzchen versehen, wie es wohl als Recension in der Litteraturzeitung passen möchte". (Vergl. noch den Brief von Herders Gattin an Herder vom 6. Februar 1789.) Diese Worte bezeichnen das Wesen unseres Aufsatzes, der gewiß damit gemeint ist, obwohl er nicht in der Litteraturzeitung, sondern im Merkur erschien; denn am 6. Juni 1789 schrieb Moritz an Goethe: „Die Recension über die bildende Nachahmung 2c. von Rehberg steht noch nicht darin (in der Litteraturzeitung), und auch die Ihrige noch nicht im Merkur". — Über die Lehre vom Schönen bei Moritz und über ihre Entwickelung vergl. M. Dessoir, K. Ph. Moritz als Ästhetiker, Berlin 1889, und Beilage zur Allg. Zeitg. 1890 Nr. 242, 245. — Goethe hat selbst von seinem Verhältnis zu Moritz und von ihrem gemeinschaftlichen Arbeiten in Rom an zahlreichen Stellen der „Italienischen Reise" Kunde gegeben; dann weilte Moritz bei ihm in Weimar im November und Dezember 1788 sechs Wochen und nach diesem erneuten Beisammensein faßte Goethe sein Urteil über ihn in die Worte zusammen (an F. L. Graf zu Stolberg 2. Februar 1789): „Ein trefflicher Mann, dessen nähere Bekanntschaft ich jedem fühlenden und denkenden Menschen wünsche." — Von einer erneuten Beschäftigung Goethes mit der Schrift von Moritz erfahren wir aus dem Tagebuch vom 7. bis 9. und vom 19. November 1809. Am letzten Tage scheint er etwas darüber geschrieben zu haben, vielleicht den später in die „Italienische Reise" aufgenommenen Auszug.

einem Schauspieler und einem Weisen nachgeahmt. Der Thor äfft dem Sokrates nach, der Schauspieler parodiert ihn, der Weise ahmt ihm nach.

Nachahmen, im edlen moralischen Sinn, wird mit den Begriffen von Nachstreben und Wetteifern fast gleichbedeutend.

Es fragt sich nun, wie die Nachahmung des Edlen und Guten von der Nachahmung des Schönen unterschieden sei.

Jene strebt in sich hinein-, diese aus sich herauszubilden.

Sehr scharfsinnig werden nun die Gegenstände dieser doppelten Nachahmung auseinandergesetzt und mit den verwandten Begriffen verglichen.

Das Edle und Gute steht zwischen dem Schönen und Nützlichen gleichsam in der Mitte; gut und edel steigt bis zum Schönen hinauf. Nützlich kann sich mit schlecht verbinden, schlecht mit unnütz; und da, wo sich die Begriffe am weitesten zu entfernen scheinen, treffen sie gleichsam in einem Zirkel wieder zusammen. Es ist nämlich ein Vorrecht des Schönen, daß es nicht nützlich zu sein braucht.

Unter Nutzen denken wir uns die Beziehung eines Dinges, als Teil betrachtet, auf einen Zusammenhang eines Dinges, das wir uns als ein Ganzes denken.

Was nicht nützlich zu sein braucht, muß notwendig ein für sich bestehendes Ganzes sein und seine Beziehung in sich haben; allein um schön genannt zu werden, muß es in unsern Sinn fallen oder von unserer Einbildungskraft umfaßt werden können.

Aus der höchsten Mischung des Schönen mit dem Edlen entsteht der Begriff des Majestätischen.

Wenn wir das Edle in Handlung und Gesinnung mit dem Unedlen messen, so nennen wir das Edle groß, das Unedle klein. Messen wir wieder das Edle, Große und Schöne nach der Höhe, in der es über uns, unsrer Fassungskraft kaum noch erreichbar ist, so geht der Begriff des Schönen in den Begriff des Erhabenen über.

Unsre Empfindungswerkzeuge schreiben dem Schönen sein Maß vor.

Der Zusammenhang der ganzen Natur würde für uns das höchste Schöne sein, wenn wir ihn einen Augenblick umfassen könnten.

Jedes schöne Ganze der Kunst ist im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen, im Ganzen der Natur.

Der geborne Künstler begnügt sich nicht, die Natur anzuschauen; er muß ihr nachahmen, ihr nachstreben.

Der Sinn für das höchste Schöne in dem harmonischen Bau des Ganzen, das die vorstellende Kraft des Menschen nicht umfaßt, liegt unmittelbar in der Thatkraft selbst.

Der Horizont der Thatkraft umfaßt mehr, als äußerer Sinn, Einbildungs- und Denkkraft umfassen können.

In der Thatkraft liegen stets die Anlässe und Anfänge zu so vielen Begriffen, als die Denkkraft nicht auf einmal einander unterordnen, die Einbildungskraft nicht auf einmal nebeneinander stellen und der äußere Sinn noch weniger auf einmal in der Wirklichkeit außer sich fassen kann.

Der Horizont der thätigen Kraft muß bei dem bildenden Genie so weit wie die Natur selber sein.

Seine Organisation muß der Natur unendlich viele Berührungspunkte darbieten.

Die bildende Kraft, durch ihre Individualität bestimmt, wählt einen Gegenstand, auf den sie den Abglanz des höchsten Schönen, das sich in ihr immer spiegelt, überträgt.

Der lebendige Begriff von der bildenden Nachahmung des Schönen kann nur im Gefühl der thätigen Kraft, die das Werk hervorbringt, im ersten Augenblick der Entstehung stattfinden.

Der höchste Genuß des Schönen läßt sich nur in dessen Werden aus eigner Kraft empfinden.

Das Schöne kann nicht erkannt, es muß empfunden oder hervorgebracht werden.

Damit wir den Genuß des Schönen nicht ganz entbehren, tritt der Geschmack oder die Empfindungsfähigkeit für das Schöne in uns an die Stelle der hervorbringenden Kraft und nähert sich ihr so viel als möglich, ohne in sie selbst überzugehen.

Je vollkommener das Empfindungsvermögen für eine gewisse Gattung des Schönen ist, um desto mehr ist es in Gefahr sich zu täuschen, sich selbst für Bildungskraft zu nehmen und auf diese Weise durch tausend mißlingende Versuche den Frieden mit sich selbst zu stören.

Wo sich in den schaffen wollenden Bildungstrieb sogleich die Vorstellung von dem Genuß des Schönen mischt, den es, wenn es vollendet ist, gewähren soll, und wo diese Vorstellung der erste und stärkste Antrieb unsrer Thatkraft wird, die sich zu dem,

was sie beginnt, nicht in und durch sich selbst gedrungen fühlt, da ist der Bildungstrieb gewiß nicht rein; der Brennpunkt oder Vollendungspunkt des Schönen fällt in die Wirkung über das Werk hinaus; die Strahlen gehen auseinander; das Werk kann sich nicht in sich selber ründen.

Die bloß thätige Kraft kann ohne eigentliche Empfindungskraft, wovon sie nur die Grundlage ist, für sich stattfinden; dann wirkt sie zur Zerstörung.

Was uns allein zum wahren Genuß des Schönen bilden kann, ist das, wodurch das Schöne selbst entstand: ruhige Betrachtung der Natur und Kunst als eines einzigen großen Ganzen. Denn was die Vorwelt hervorgebracht, ist nun mit der Natur verbunden und eins geworden und soll mit ihr vereint harmonisch auf uns würken.

Diese Betrachtung muß so ruhig und selbst wieder Genuß sein und ihren Endzweck desto sicherer erreichen, indem er keinen Zweck außer sich zu haben scheint.

Auf diese Weise entstand das Schöne, ohne Rücksicht auf Nutzen, ja ohne Rücksicht auf Schaden, den es stiften konnte.

Wir nennen eine unvollkommene Sache nur dann schädlich, wenn eine vollkommnere darunter leidet; wir sagen so wenig, daß die Tierwelt der Pflanzenwelt schädlich sei, als wir sagen, die Menschheit sei der Tierwelt schädlich, ob sie sich gleich von oben hinunter aufzehren.

Wenn wir nun durch alle Stufen hinaufsteigen, so finden wir das Schöne auf dem Gipfel aller Dinge, das wie eine Gottheit beglückt und elend macht, nützt und schadet, ohne daß wir sie deswegen zu Rechenschaft ziehen können noch dürfen.

Wir schließen hier den Auszug aus dieser kleinen interessanten Schrift und überlassen unsern Lesern sowohl die weitere Ausführung und Verbindung dieser ausgezogenen Sätze als auch besonders den schönen und rührenden Schluß in ihr selbst aufzusuchen.

Man erkennt in diesen wenigen Bogen den Tief- und Scharfsinn des Verfassers, den er schon in so manchen Schriften gezeigt; wir finden ihn jenen Grundsätzen getreu, zu welchen er sich schon ehemals bekannt. Nur schadet die Gedrängtheit der Methode und des Stils dem wohldurchdachten und bei mehrerer Beleuchtung auch wohlgeordneten Inhalt.

Er schrieb diese Blätter in Rom, in der Nähe so manches Schönen, das Natur und Kunst hervorbrachte; er schrieb gleichsam aus der Seele und in die Seele des Künstlers, und er scheint bei seinen Lesern auch diese Nähe, diese Bekanntschaft mit dem Gegenstande seiner Betrachtung vorauszusetzen; notwendig muß daher sein Vortrag dunkel scheinen und manchen unbefriediget lassen.

Diese Betrachtung bewegt uns, den Verfasser hiermit aufzufordern, durch eine weitere Ausführung der hier vorgetragenen Sätze sie mehrern Lesern anschaulich und sowohl auf die Werke der Dichtkunst als der bildenden Künste allgemein anwendbar zu machen.

2f. er schrieb gleichsam — Künstlers. Auerbach (Einleitung zum Neudruck S. XLI) erinnert daran, daß derselbe Gedanke auch in einem Briefe Herders an seine Gattin ausgesprochen ist: „Moritzens Abhandlung ist ganz Goethesch; aus seiner Seele in seine Seele.“

Über Christus und die zwölf Apostel, nach Raphael von Mark-Anton gestochen und von Herrn Prof. Langer in Düsseldorf kopiert.

(Der Teutsche Merkur. Dezember 1789. Seite 269—277.)

Indem wir die Meisterwerke Raphaels bewundern, bemerken wir gar leicht eine höchst glückliche Erfindung und eine dem Gedanken ganz gemäße, bequeme und leichte Ausführung. Wenn wir jenes einem glücklichen Naturell zuschreiben, so sehen wir in diesem einen durch vieles Nachdenken geübten Geschmack und eine durch anhaltende Übung unter den Augen großer Meister erlangte Kunstfertigkeit.

Die dreizehn Blätter, welche Christum und die zwölf Apostel vorstellen, und welche Mark-Anton nach ihm gestochen, Herr Professor Langer in Düsseldorf aber neuerdings kopiert hat, geben uns die schönste Gelegenheit, jene Betrachtung zu erneuern.

1. Über Christus und die zwölf Apostel. Ein Teil des Aufsatzes wurde in den dritten Band der „Italienischen Reise" (Ausgabe letzter Hand 16°. 29, 169—175) aufgenommen und zwar S. 9, 1 „Die Aufgabe, einen verklärten Lehrer — S. 11, 27 der Falten anzudeuten" (B). Nachdem dann der vollständige Aufsatz im vierten Bande der nachgelassenen Werke erschienen war, fiel dieses Stück in den Ausgaben, seit 1840 in der „Italienischen Reise" fort. — In Hirzels Verzeichnis einer Goethe-Bibliothek (4. Aufl., S. 35) ist noch die geschäftliche Ankündigung derselben Stiche im Februarheft des „Merkurs" 1789 S. 223—225 Goethen zugeschrieben. Thatsachen, die dafür sprächen, sind uns nicht bekannt; auch Herr Prof. Ludwig Hirzel wußte sich nicht zu erinnern, wodurch die Angabe im „Verzeichnis" begründet wäre. Wir haben deshalb jene Anzeige nicht aufgenommen. — 14. Johann Peter von Langer, 1756—1824, seit 1789 Direktor der Düsseldorfer, seit 1806 Direktor der Münchener Akademie, hat als streng klassicistischer Maler aus der Schule Jacques Louis Davids höhere Bedeutung, als auf dem Gebiet des Kupferstiches. Die Stichfolge mit Text von M. F. v. Freyberg, 1823, ist bei Schuchardt, Goethes Kunstsammlungen. I. S. 219 Nr. 40 aufgeführt. Sie giebt die nach Raphaels Entwurf grau in grau gemalten, von Taddeo Zuchero stark retouchierten Figuren Christi und der Apostel des Zimmers der päpstlichen Palafrenieri im Vatikan wieder, welche in derben, übermalten Nachbildungen auch die Pfeiler der Kirche S. Vincenzo ed Anastasio in der Abbadia delle tre Fontane bei Rom schmücken. Dort sah sie Goethe. Die Originalstiche sind bei Bartsch Nr. 64—76 verzeichnet. Sie tragen keine Signatur. Delaborde (Marc-Antoine Raimondi. Paris. S. 282 ff.) ist geneigt, sie dem Marc-Anton Raimondi, dem hervorragendsten Kupferstecher der italienischen Hochrenaissance (arb. 1505 bis nach 1527), welcher in Rom vorwiegend Gemälde und Entwürfe Raphaels stach, abzusprechen.

Die Aufgabe, einen verklärten Lehrer mit seinen zwölf ersten und vornehmsten Schülern, welche ganz an seinen Worten und an seinem Dasein hingen und größtenteils ihren einfachen Wandel mit einem Märtyrertode krönten, gebührend vorzustellen, hat er mit einer solchen Einfalt, Mannigfaltigkeit, Herzlichkeit und mit so einem reichen Kunstverständnis aufgelöst, daß wir diese Blätter für eins der schönsten Monumente seines glücklichen Daseins halten können.

Was uns von ihrem Charakter, Stande, Beschäftigung, Wandel und Tode in Schriften oder durch Traditionen übrig geblieben, hat er auf das Zarteste benutzt und dadurch eine Reihe von Gestalten hervorgebracht, welche, ohne einander zu gleichen, eine innere Beziehung auf einander haben.

Wir wollen sie einzeln durchgehen, um unsere Leser auf diese interessante Sammlung aufmerksam zu machen.

Petrus. Er hat ihn gerad von vorne gestellt und ihm eine feste, gedrungene Gestalt gegeben. Die Extremitäten sind bei dieser wie bei einigen andern Figuren ein wenig groß gehalten, wodurch die Figur etwas kürzer scheint. Der Hals ist kurz, und die kurzen Haare sind unter allen dreizehn Figuren am stärksten gekraust. Die Hauptfalten des Gewandes laufen in der Mitte des Körpers zusammen, das Gesicht sieht man wie die übrige Gestalt ganz von vorn. Die Figur ist in sich fest zusammengenommen und steht da wie ein Pfeiler, der eine Last zu tragen imstande ist.

Paulus ist auch stehend abgebildet, aber abgewendet, wie einer, der gehen will und nochmals zurücksieht; der Mantel ist aufgezogen und über den Arm, in welchem er das Buch hält, geschlagen; die Füße sind frei, es hindert sie nichts am Fortschreiten; Haare und Bart bewegen sich wie Flammen, und ein schwärmerischer Ernst glüht auf dem Gesichte.

Johannes. Ein edler Jüngling mit langen, angenehmen, nur am Ende krausen Haaren. Er scheint zufrieden, ruhig, die Zeugnisse der Religion, das Buch und den Kelch, zu besitzen und vorzuzeigen. Es ist ein sehr glücklicher Kunstgriff, daß der Adler, indem er die Flügel hebt, das Gewand zugleich mit in die Höhe

6. aufgelöst, B gelöst. — 11. unsere, B unsre. — 15. diese, B die. — 16. Petrus, Bartsch Nr. 65. — 20. dreizehn, B drei. — 26. Paulus, Bartsch Nr. 76. — 31. Ernst, B Geist. — 32. Johannes, Bartsch Nr. 68.

bringt und durch dieses Mittel die schön angelegten Falten in die vollkommenste Lage gesetzt werden.

Matthäus. Ein wohlhabender, behaglicher, auf seinem Dasein ruhender Mann. Die allzu große Ruhe und Bequemlichkeit ist durch einen ernsthaften, beinahe scheuen Blick ins Gleichgewicht gebracht; die Falten, die über den Leib geschlagen sind, und der Geldbeutel geben einen unbeschreiblichen Begriff von behaglicher Harmonie.

Thomas ist eine der schönsten, in der größten Einfalt ausdruckvollsten Figuren. Er steht in seinen Mantel zusammengenommen, der auf beiden Seiten fast symmetrische Falten wirft, die aber durch ganz leise Veränderungen einander völlig unähnlich gemacht worden sind. Stiller, ruhiger, bescheidener kann wohl kaum eine Gestalt gebildet werden. Die Wendung des Kopfes, der Ernst, der beinahe traurige Blick, die Feinheit des Mundes harmonieren auf das Schönste mit dem ruhigen Ganzen. Die Haare allein sind in Bewegung, ein unter einer sanften Außenseite bewegtes Gemüt anzuzeigen.

Jakobus major. Eine sanfte, eingehüllte, vorbeiwandelnde Pilgrimsgestalt.

Philippus. Man lege diesen zwischen die beiden vorhergehenden und betrachte den Faltenwurf aller drei neben einander, und es wird auffallen, wie reich, groß, breit die Falten dieser Gestalt, gegen jene gehalten, sind. So reich und vornehm sein Gewand ist, so sicher steht er, so fest hält er das Kreuz, so scharf sieht er darauf, und das Ganze scheint eine innere Größe, Ruhe und Festigkeit anzudeuten.

Andreas umarmt und liebkoset sein Kreuz mehr, als er es trägt; die einfachen Falten des Mantels sind mit großem Verstande geworfen.

Thaddäus. Ein Jüngling, der, wie es die Mönche auf der Reise zu thun pflegen, sein langes Überkleid in die Höhe nimmt, daß es ihn nicht im Gehen hindere. Aus dieser einfachen Handlung entstehen sehr schöne Falten. Er trägt die Partisane, das Zeichen seines Märtyrertodes, als einen Wanderstab in der Hand.

3. Matthäus, Bartsch Nr. 71. — 4. ruhender, B beruhender. — 9. Thomas, Bartsch Nr. 72. — 19. Jakobus major, Bartsch Nr. 67. — 21. Philippus, Bartsch Nr. 69. — 28. Andreas, Bartsch Nr. 66. — 31. Thaddäus, Bartsch Nr. 74.

Matthias. Ein munterer Alter in einem durch höchst verstandene Falten vermannigfaltigten einfachen Kleide, lehnt sich auf einen Spieß; sein Mantel fällt hinterwärts herunter.

Simon. Die Falten des Mantels sowohl als des übrigen Gewandes, womit diese mehr von hinten als von der Seite zu sehende Figur bekleidet ist, gehören mit unter die schönsten der ganzen Sammlung, wie überhaupt in der Stellung, in der Miene, in dem Haarwuchse eine unbeschreibliche Harmonie zu bewundern ist.

Bartholomäus steht in seinen Mantel wild und mit großer Kunst kunstlos eingewickelt; seine Stellung, seine Haare, die Art, wie er das Messer hält, möchte uns fast auf die Gedanken bringen, er sei eher bereit, jemandem die Haut abzuziehen, als eine solche Operation zu dulden.

Christus zuletzt wird wohl niemanden befriedigen, der die Wundergestalt eines Gottmenschen hier suchen möchte. Er tritt einfach und still hervor, um das Volk zu segnen. Von dem Gewand, das von unten heraufgezogen ist, in schönen Falten das Knie sehen läßt und wider dem Leibe ruht, wird man mit Recht behaupten, daß es sich keinen Augenblick so erhalten könne, sondern gleich herunterfallen müsse. Wahrscheinlich hat Raphael supponiert, die Figur habe mit der rechten Hand das Gewand heraufgezogen und angehalten und lasse es in dem Augenblicke, in dem sie den Arm zum Segnen aufhebt, los, so daß es eben niederfallen muß. Es wäre dieses ein Beispiel von dem schönen Kunstmittel, die kurz vorhergegangene Handlung durch den überbleibenden Zustand der Falten anzudeuten.

Alles dieses bisher Gesagte sind immer nur Noten ohne Text, und wir würden uns wohl schwerlich entschlossen haben, sie aufzuzeichnen, noch weniger, sie abdrucken zu lassen, wenn es nicht unsern Lesern möglich wäre, sich wenigstens einen großen Teil des Vergnügens zu verschaffen, welches man beim Anblick dieser Kunstwerke genießt.

Herr Professor Langer in Düsseldorf hat von diesen seltenen und schätzbaren Blättern uns vor kurzem Kopien geliefert, welche für das, was sie leisten, um einen sehr geringen Preis zu haben sind.

Die Konture im allgemeinen, sowohl der ganzen Figuren

1. Matthias, Bartsch Nr. 75. — 4. Simon, Bartsch Nr. 73. — 9. Bartholomäus, Bartsch Nr. 70. — 14. Christus, Bartsch Nr. 64.

als der einzelnen Teile, sind sorgfältig und treu gearbeitet; auch sind Licht und Schatten im ganzen genommen harmonisch genug behandelt, und der Stich thut, besonders auf lichtgrauem Papier, einen ganz guten Effekt. Diese Blätter gewähren also unstreitig einen Begriff von dem Wert der Originale in Absicht auf Erfindung, Stellung, Wurf der Falten, Charakter der Haare und der Gesichter, und wir dürfen wohl sagen, daß kein Liebhaber der Künste versäumen sollte, sich diese Langerischen Kopien anzuschaffen, selbst in dem seltenen Falle, wenn er die Originale besäße; denn auch alsdann würden ihm diese Kopien wie eine gute Übersetzung noch manchen Stoff zum Nachdenken geben. Wir wollen hingegen auch nicht bergen, daß in Vergleichung mit den Originalen uns diese Kopien manches zu wünschen übrig lassen. Besonders bemerkt man bald, daß die Geduld und Aufmerksamkeit des Kopierenden durch alle dreizehn Blätter sich nicht gleich geblieben ist. So ist zum Beispiel die Figur des Petrus mit vieler Sorgfalt, die Figur des Johannes dagegen sehr nachlässig gearbeitet, und bei genauer Prüfung findet man, daß die übrigen sich bald diesem, bald jenem an Werte nähern. Da alle Figuren bekleidet sind und der größte Kunstwert in den harmonischen, zu jedem Charakter, zu jeder Stellung passenden Gewändern liegt, so geht freilich die höchste Blüte dieser Werke verloren, wenn der Kopierende nicht überall die Falten auf das Zarteste behandelt. Nicht allein die Hauptfalten der Originale sind meisterhaft gedacht, sondern von den schärfsten und kleinsten Brüchen bis zu den breitesten Verflächungen ist alles überlegt und mit dem verständigsten Grabstichel jeder Teil nach seiner Eigenschaft ausgedruckt. Die verschiedenen Abschattungen, kleine Vertiefungen, Erhöhungen, Ränder, Brüche, Säume sind alle mit einer bewundernswürdigen Kunst nicht angedeutet, sondern ausgeführt; und wenn man an diesen Blättern den strengen Fleiß und die große Reinlichkeit der Albrecht Dürerischen Arbeiten vermißt, so zeigen sie dagegen bei dem größten Kunstverstand ein so leichtes und glückliches Naturell ihrer Urheber, daß sie uns wieder unschätzbar vorkommen. In den Originalen ist keine Falte, von der wir uns nicht Rechenschaft zu geben getrauen, keine, die nicht selbst in den schwächern Abdrücken, welche wir vor uns haben, bis zu ihrer letzten Ab-

38. bis zu ihrer. Im ersten Druck „bis ihre zur“.

stufung zu verfolgen wäre. Bei den Kopien ist das nicht immer der Fall, und wir haben es nur desto mehr bedauert, da nach dem, was schon geleistet ist, es Herrn Professor Langer gar nicht an Kunstfertigkeit zu fehlen scheint, das Mehrere gleichfalls zu leisten. Nach allem diesem glauben wir mit gutem Gewissen wiederholen zu können, daß wir wünschen, diesen geschickten, auf ernsthafte Kunstwerke aufmerksamen und (welches in unserer Zeit selten zu sein scheint) Aufmerksamkeit erregenden Künstler durch gute Auf- und Abnahme seiner gegenwärtigen Arbeit aufgemuntert zu sehen, damit er in der Folge etwa noch ein und das andere ähnliche Werk unternehmen und mit Anstrengung aller seiner Kräfte uns eine Arbeit vorlegen möge, welche wir mit einem ganz unbedingten Lobe den Liebhabern anpreisen können.

II.

Aus den Propyläen.

1798—1800.

Einleitung.

(Propyläen. Ersten Bandes Erstes Stück. Tübingen 1798. Seite III—XLI.)

Inhalt. Veranlassung des symbolischen Titels — Das Werk soll eigentlich Bemerkungen und Betrachtungen harmonisch verbundner Freunde über Natur und Kunst enthalten — Aufmerksamkeit des Künstlers auf die Gegenstände — Bemerkungen — Praktischer Gebrauch — Mitteilung — Betrachtungen — Gefahr der Einseitigkeit — durch Verbindung mit mehrern Gleichdenkenden vermindert — Freundschaftliche Verbindung zu fortschreitender Ausbildung — Vorteile des Gesprächs — eines Briefwechsels — kurzer Aufsätze — Verhältnis des Schriftstellers zum Publikum — in früherer Zeit — in späterer — Wünsche — — Übereinstimmung der Verfasser im ganzen — Abweichung im einzelnen — Harmonie mit einem Teil des Publikums — Disharmonie mit einem andern — Beharrlichkeit auf einem Bekenntnisse — — Natur — Forderung an den Künstler, daß er sich an die Natur halten solle — Größe dieser Forderung — Naturstoffe — praktische Ausbildung, sie zu beherrschen — theoretische Ausbildung — Nötige Kenntnisse — Schwierigkeit, aus der Schule des Anatomen, des Naturbeschreibers, des Naturlehrers aufzusuchen, was zum Zweck des Künstlers dient — Die menschliche Gestalt kann nicht allein durch das Beschauen ihrer Oberfläche begriffen werden — in der Kenntnis liegt die Vollendung des Anschauens — Beispiel vom Naturbeschreiber, der zugleich Zeichner ist — Überblick über organische Naturen überhaupt — die vergleichende Anatomie erleichtert ihn — organisches Verfahren der Natur — organisierendes Verfahren des Künstlers — Unorganische Naturen — Kenntnis derselben erleichtert — Allgemeine Naturwirkungen — Nötige Einsicht in ihre Gesetze — Töne — Farben — — Kunst —

1. Einleitung. Zweiter Druck (B) Ausgabe letzter Hand Bd. 38 S. 1—31. — Das Inhaltsverzeichnis steht im ersten Druck hinter dem Aufsatz; es fehlt in B. — Ursprünglich beabsichtigte Goethe dieser Einleitung die Form einiger Briefe an Schiller zu geben (an Schiller 3. März 1798), indessen ließ er diesen Plan bei der Ausführung fallen, die laut dem Tagebuch vom 24. bis 28. Mai, am 27. Juli und vom 7. bis 21. August erfolgte. Goethe fand den Ton darin ein klein wenig zu feierlich (an Schiller 28. Juli). Am 31. August ging das Manuskript als Schluß des Materials zum ersten Hefte an Cotta ab.

Aufsatz über bildende Kunst zunächst versprochen — Natur als Schatzkammer der Stoffe im allgemeinen — Gegenstand durch den Künstler ergriffen — Kunstkreis abgeschlossen — Fabel, Inhalt des Kunstwerks — Sorgfalt bei der Wahl — ausführliche Abhandlung zunächst — Behandlung — geistige — sinnliche — mechanische — — Der Mensch leidet von seinem Zeitalter, wie er von demselben Vorteil zieht — Einfluß des Publikum auf die Kunst — Einstimmung des Künstlers — Zufriedenheit beider mit einander — Einzelnes Beispiel, Schwierigkeit, von dem Formlosen zur Gestalt überzugehen — Wirkung eines Aufenthalts in Italien auf den Künstler — Sein Schicksal nach seiner Zurückkunft — Wirkung schlechter und guter Kunstwerke auf Empfindung und Einbildungskraft — Die Neuern nennen die Alten ihre Lehrer und entfernen sich von ihren Maximen — einzelne Beispiele — Vermischung der Kunstarten als Zeichen des Verfalls — Beispiel von der Bildhauerkunst — Auszusprechende Maximen — Sie sind aus den Kunstwerken gezogen — sind von dem Künstler praktisch zu prüfen — sind bei Beurteilung alter und neuer Kunstwerke zum Grunde zu legen — Eine genaue Kritik der ältern sowohl als neuern Kunstwerke nötig — Beispiel von der wachsenden Kenntnis des Liebhabers in der plastischen Kunst — Höchster Grad der Einsicht — mehrere Menschen können darnach streben — — Von Kunstwerken sollte man eigentlich nur in ihrer Gegenwart sprechen — doch läßt sich auch für solche Leser schreiben, welche die Werke gesehen haben und sehen werden — Wie man auch den übrigen nützlich sein kann? — Nur auf dem höchsten und genausten Begriff von Kunst kann eine Kunstgeschichte ruhen — Psychologisch-chronologischer Gang des Auf- und Absteigens der bildenden Kunst — Beurteilung der alten und neuern Kunst nach Grundsätzen — Maximen am nötigsten bei Beurteilung der gleichzeitigen Künstler — — Ausdehnung des Werks auf andre Gegenstände — Theorie und Kritik der Dichtkunst wird sich besonders an diese Arbeit anschließen — — Über Kunstlokal — Italien als ein großer Kunstkörper, wie er vor kurzem noch bestand — Zerstückelung desselben — Kunstkörper in Paris — Was Deutschland und England thun sollte, einen idealen Kunstkörper bilden zu helfen — Die ausführlichen Vorschläge künftig.

Der Jüngling, wenn Natur und Kunst ihn anziehen, glaubt mit einem lebhaften Streben bald in das innerste Heiligtum zu dringen; der Mann bemerkt nach langem Umherwandeln, daß er sich noch immer in den Vorhöfen befinde.

Eine solche Betrachtung hat unsern Titel veranlaßt. Stufe, Thor, Eingang, Vorhalle, der Raum zwischen dem Innern und

Äußern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen kann nur die Stelle sein, auf der wir uns mit unsern Freunden gewöhnlich aufhalten werden.

Will jemand noch besonders bei dem Worte Propyläen sich jener Gebäude erinnern, durch die man zur Atheniensischen Burg, zum Tempel der Minerva gelangte, so ist auch dies nicht gegen unsere Absicht; nur daß man uns nicht die Anmaßung zutraue, als gedächten wir ein solches Werk der Kunst und Pracht hier selbst aufzuführen. Unter dem Namen des Orts verstehe man das, was daselbst allenfalls hätte geschehen können; man erwarte Gespräche, Unterhaltungen, die vielleicht nicht unwürdig jenes Platzes gewesen wären.

Werden nicht Denker, Gelehrte, Künstler angelockt, sich in ihren besten Stunden in jene Gegenden zu versetzen, unter einem Volke, wenigstens in der Einbildungskraft, zu wohnen, dem eine Vollkommenheit, die wir wünschen und nie erreichen, natürlich war, bei dem in einer Folge von Zeit und Leben sich eine Bildung in schöner und stetiger Reihe entwickelt, die bei uns nur als Stückwerk vorübergehend erscheint?

Welche neuere Nation verdankt nicht den Griechen ihre Kunstbildung und, in gewissen Fächern, welche mehr als die deutsche?

So viel zur Entschuldigung des symbolischen Titels, wenn sie ja nötig sein sollte. Er stehe uns zur Erinnerung, daß wir uns so wenig als möglich vom klassischen Boden entfernen, er erleichtere durch seine Kürze und Bedeutsamkeit die Nachfrage der Kunstfreunde, die wir durch gegenwärtiges Werk zu interessieren gedenken, das Bemerkungen und Betrachtungen harmonisch verbundner Freunde über Natur und Kunst enthalten soll.

Derjenige, der zum Künstler berufen ist, wird auf alles um sich her lebhaft achtgeben, die Gegenstände und ihre Teile werden seine Aufmerksamkeit an sich ziehen, und indem er praktischen Gebrauch von solchen Erfahrungen macht, wird er sich nach und nach üben, immer schärfer zu bemerken, er wird in seiner frühern Zeit alles, so viel möglich, zu eignem Gebrauch verwenden, später wird er sich auch andern gerne mitteilen. So gedenken auch wir

7. unsere, B unsre. — 27 f. harmonisch verbundner Freunde, nämlich in erster Linie Goethes und Schillers, von denen aber der zweite nur wenig beigetragen hat. Außer ihnen nahm nur noch Meyer teil und in das letzte Stück wurde ein Brief W. v. Humboldts über das französische Theater aufgenommen.

manches, was wir für nützlich und angenehm halten, was unter mancherlei Umständen von uns seit mehrern Jahren aufgezeichnet worden, unsern Lesern vorzulegen und zu erzählen.

Allein wer bescheidet sich nicht gern, daß reine Bemerkungen seltner sind, als man glaubt? Wir vermischen so schnell unsere Empfindungen, unsere Meinung, unser Urteil mit dem, was wir erfahren, daß wir in dem ruhigen Zustande des Beobachters nicht lange verharren, sondern bald Betrachtungen anstellen, auf die wir kein größer Gewicht legen dürfen, als in so fern wir uns auf die Natur und Ausbildung unsers Geistes einigermaßen verlassen möchten.

Was uns hierin eine stärkere Zuversicht zu geben vermag, ist die Harmonie, in der wir mit mehreren stehen, ist die Erfahrung, daß wir nicht allein, sondern gemeinschaftlich denken und wirken. Die zweifelhafte Sorge, unsere Vorstellungsart möchte uns nur allein angehören, die uns so oft überfällt, wenn andere gerade das Gegenteil von unserer Überzeugung aussprechen, wird erst gemildert, ja aufgehoben, wenn wir uns in mehreren wieder finden; dann fahren wir erst mit Sicherheit fort, uns in dem Besitze solcher Grundsätze zu erfreuen, die eine lange Erfahrung uns und andern nach und nach bewährt hat.

Wenn mehrere vereint auf diese Weise zusammen leben, daß sie sich Freunde nennen dürfen, indem sie ein gleiches Interesse haben, sich fortschreitend auszubilden, und auf nahverwandte Zwecke losgehen, dann werden sie gewiß sein, daß sie sich auf den vielfachsten Wegen wieder begegnen, und daß selbst eine Richtung, die sie von einander zu entfernen schien, sie doch bald wieder glücklich zusammen führen wird.

Wer hat nicht erfahren, welche Vorteile in solchen Fällen das Gespräch gewährt! Allein es ist vorübergehend, und indem die Resultate einer wechselseitigen Ausbildung unauslöschlich bleiben, geht die Erinnerung der Mittel verloren, durch welche man dazu gelangt ist.

Ein Briefwechsel bewahrt schon besser die Stufen eines

1 ff. was ... aufgezeichnet worden. Das Schema, welches Goethe an Cotta sandte, als er ihm den Plan der „Propyläen" vorlegte (27. Mai 1798), zeigt, daß in der That schon ein reiches Material an früheren Entwürfen für die Zeitschrift vorhanden war. — 9. in so fern, B insofern. — 13. mehreren, B mehrern. — 18 f. wieder finden, B wiederfinden. — 22. zusammen leben, B zusammenleben. — 28. zusammen führen, B zusammenführen.

freundschaftlichen Fortschrittes; jeder Moment des Wachstums ist fixiert, und wenn das Erreichte uns eine beruhigende Empfindung giebt, so ist ein Blick rückwärts auf das Werden belehrend, indem er uns zugleich ein künftiges, unablässiges Fortschreiten hoffen läßt.

Kurze Aufsätze, in die man von Zeit zu Zeit seine Gedanken, seine Überzeugungen und Wünsche niederlegt, um sich nach einiger Zeit wieder mit sich selbst zu unterhalten, sind auch ein schönes Hülfsmittel eigner und fremder Bildung, deren keines versäumt werden darf, wenn man die Kürze der dem Leben zugemeßnen Zeit und die vielen Hindernisse bedenkt, die einer jeden Ausführung im Wege stehen.

Daß hier besonders von einem Ideenwechsel solcher Freunde die Rede sei, die sich im allgemeinern zu Künsten und Wissenschaften auszubilden streben, versteht sich von selbst, obgleich ein Welt- und Geschäftsleben auch eines solchen Vorteils nicht ermangeln sollte.

Bei Künsten und Wissenschaften aber ist nicht allein eine solche engere Verbindung, sondern auch das Verhältnis zu dem Publikum ebenso günstig, als es ein Bedürfnis wird. Was man irgend Allgemeines denkt oder leistet, gehört der Welt an, und das, was sie von den Bemühungen der Einzelnen nutzen kann, bringt sie auch selbst zur Reife. Der Wunsch nach Beifall, welchen der Schriftsteller fühlt, ist ein Trieb, den ihm die Natur eingepflanzt hat, um ihn zu etwas Höherem anzulocken; er glaubt, den Kranz schon erreicht zu haben, und wird bald gewahr, daß eine mühsamere Ausbildung jeder angebornen Fähigkeit nötig ist, um die öffentliche Gunst fest zu halten, die wohl auch durch Glück und Zufall auf kurze Momente erlangt werden kann.

So bedeutend ist für den Schriftsteller in einer frühern Zeit sein Verhältnis zum Publikum, und selbst in spätern Tagen kann er es nicht entbehren. So wenig er auch bestimmt sein mag, andere zu belehren, so wünscht er doch, sich denen mitzuteilen, die er sich gleichgesinnt weiß, deren Anzahl aber in der Breite der Welt zerstreut ist; er wünscht sein Verhältnis zu den ältesten Freunden dadurch wieder anzuknüpfen, mit neuen es fortzusetzen und in der letzten Generation sich wieder andere für seine übrige Lebenszeit zu gewinnen. Er wünscht der Jugend die Umwege

9. zugemeßnen, B zugemessenen. — 13. allgemeinern, B allgemeinen. — 27. fest zu halten, B festzuhalten. — 33. gleichgesinnt, B gleich gesinnt.

zu ersparen, auf denen er sich selbst verirrte, und, indem er die Vorteile der gegenwärtigen Zeit bemerkt und nützt, das Andenken verdienstlicher früherer Bemühungen zu erhalten.

In diesem ernsten Sinne verband sich eine kleine Gesellschaft; eine heitere Stimmung möge unsere Unternehmungen begleiten, und wohin wir gelangen, mag die Zeit lehren.

Die Aufsätze, welche wir vorzulegen gedenken, werden, ob sie gleich von mehrern verfaßt sind, in Hauptpunkten hoffentlich niemals mit einander in Widerspruch stehen, wenn auch die Denkart der Verfasser nicht völlig die gleiche sein sollte. Kein Mensch betrachtet die Welt ganz wie der andere, und verschiedene Charaktere werden oft einen Grundsatz, den sie sämtlich anerkennen, verschieden anwenden. Ja, der Mensch ist sich in seinen Anschauungen und Urteilen nicht immer selbst gleich; frühere Überzeugungen müssen spätern weichen. Möge immerhin das Einzelne, was man denkt und äußert, nicht alle Proben aushalten, wenn man nur auf seinem Wege gegen sich selbst und gegen andere wahr bleibt!

So sehr nun auch die Verfasser untereinander und mit einem großen Teil des Publikums in Harmonie zu stehen wünschen und hoffen, so dürfen sie sich doch nicht verbergen, daß ihnen von verschiedenen Seiten mancher Mißton entgegen klingen wird. Sie haben dies um so mehr zu erwarten, als sie von den herrschenden Meinungen in mehr als einem Punkte abweichen. Weit entfernt, die Denkart irgend eines Dritten meistern oder verändern zu wollen, werden sie ihre eigne Meinung fest aussprechen und, wie es die Umstände geben, einer Fehde ausweichen oder sie aufnehmen, im ganzen aber immer auf einem Bekenntnisse halten und besonders diejenigen Bedingungen, die ihnen zu Bildung eines Künstlers unerläßlich scheinen, oft genug wiederholen. Wem um die Sache zu thun ist, der muß Partei zu nehmen wissen; sonst verdient er nirgends zu wirken.

Wenn wir nun Bemerkungen und Betrachtungen über Natur vorzulegen versprechen, so müssen wir zugleich anzeigen, daß es besonders solche sein werden, die sich zunächst auf bildende Kunst so wie auf Kunst überhaupt, dann aber auch auf allgemeine Bildung des Künstlers beziehen.

19. untereinander, B unter einander. — 22. entgegen klingen, B entgegenklingen.

Die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die, daß er sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle.

Wie groß, ja wie ungeheuer diese Anforderung sei, wird nicht immer bedacht, und der wahre Künstler selbst erfährt es nur bei fortschreitender Bildung. Die Natur ist von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt, welche das Genie selbst ohne äußere Hülfsmittel zu überschreiten nicht vermag.

Alles, was wir um uns her gewahr werden, ist nur roher Stoff; und wenn sich das schon selten genug ereignet, daß ein Künstler durch Instinkt und Geschmack, durch Übung und Versuche dahin gelangt, daß er den Dingen ihre äußere schöne Seite abzugewinnen, aus dem vorhandenen Guten das Beste auszuwählen und wenigstens einen gefälligen Schein hervorzubringen lernt, so ist es besonders in der neuern Zeit noch viel seltner, daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eignen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht und oberflächlich Wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas Geistisch-Organisches hervorzubringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.

Der Mensch ist der höchste, ja der eigentliche Gegenstand bildender Kunst! Um ihn zu verstehen, um sich aus dem Labyrinthe seines Baues herauszuwickeln, ist eine allgemeine Kenntnis der organischen Natur unerläßlich. Auch von den unorganischen Körpern so wie von allgemeinen Naturwirkungen, besonders wenn sie, wie zum Beispiel Ton und Farbe, zum Kunstgebrauch anwendbar sind, sollte der Künstler sich theoretisch belehren; allein welchen weiten Umweg müßte er machen, wenn er sich aus der Schule des Zergliederers, des Naturbeschreibers, des Naturlehrers dasjenige mühsam aussuchen sollte, was zu seinem Zwecke dient; ja, es ist die Frage, ob er dort gerade das, was ihm das Wichtigste sein muß, finden würde. Jene Männer haben ganz andere Bedürfnisse ihrer eigentlichen Schüler zu befriedigen, als daß sie an das eingeschränkte, besondere Bedürfnis des Künstlers denken

20. Geistisch-Organisches, B Geistig-Organisches. — 31. Zergliederers. Trefflicher Ersatz für das Fremdwort Anatom.

sollten. Deshalb ist unsere Absicht, hier ins Mittel zu treten und, wenn wir gleich nicht voraussehen, die nötige Arbeit selbst vollenden zu können, dennoch teils im ganzen eine Übersicht zu geben, teils im einzelnen die Ausführung einzuleiten.

Die menschliche Gestalt kann nicht bloß durch das Beschauen ihrer Oberfläche begriffen werden; man muß ihr Inneres entblößen, ihre Teile sondern, die Verbindungen derselben bemerken, die Verschiedenheiten kennen, sich von Wirkung und Gegenwirkung unterrichten, das Verborgne, Ruhende, das Fundament der Erscheinung sich einprägen, wenn man dasjenige wirklich schauen und nachahmen will, was sich als ein schönes ungetrenntes Ganze in lebendigen Wellen vor unserm Auge bewegt. Der Blick auf die Oberfläche eines lebendigen Wesens verwirrt den Beobachter, und man darf wohl hier wie in andern Fällen den wahren Spruch anbringen: Was man weiß, sieht man erst! Denn wie derjenige, der ein kurzes Gesicht hat, einen Gegenstand besser sieht, von dem er sich wieder entfernt, als einen, dem er sich erst nähert, weil ihm das geistige Gesicht nunmehr zu Hülfe kommt, so liegt eigentlich in der Kenntnis die Vollendung des Anschauens.

Wie gut bildet ein Kenner der Naturgeschichte, der zugleich Zeichner ist, die Gegenstände nach, indem er das Wichtige und Bedeutende der Teile, woraus der Charakter des Ganzen entspringt, einsieht und den Nachdruck darauf legt.

So wie nun eine genauere Kenntnis der einzelnen Teile menschlicher Gestalt, die er zuletzt wieder als ein Ganzes betrachten muß, den Künstler äußerst fördert, so ist auch ein Überblick, ein Seitenblick über und auf verwandte Gegenstände höchst nützlich, vorausgesetzt daß der Künstler fähig ist, sich zu Ideen zu erheben und die nahe Verwandtschaft entfernt scheinender Dinge zu fassen.

Die vergleichende Anatomie hat einen allgemeinen Begriff über organische Naturen vorbereitet, sie führt uns von Gestalt zu Gestalten, und indem wir nah oder fern verwandte Naturen betrachten, erheben wir uns über sie alle, um ihre Eigenschaften in einem idealen Bilde zu erblicken.

Halten wir dasselbe fest, so finden wir erst, daß unsere Aufmerksamkeit bei Beobachtung der Gegenstände eine bestimmte

9. Verborgne, B Verborgene. — 32. vorbereitet, B verbreitet.

Richtung nimmt, daß abgesonderte Kenntnisse durch Vergleichung leichter gewonnen und fest gehalten werden, und daß wir zuletzt beim Kunstgebrauche nur dann mit der Natur wetteifern können, wenn wir die Art, wie sie bei Bildung ihrer Werke verfährt, ihr wenigstens einigermaßen abgelernt haben.

Muntern wir ferner den Künstler auf, auch von unorganischen Naturen einige Kenntnis zu nehmen, so können wir es um so eher thun, als man sich gegenwärtig von dem Mineralreich bequem und schnell unterrichtet. Der Maler bedarf einiger Kenntnis der Steine, um sie charakteristisch nachzuahmen, der Bildhauer und Baumeister, um sie zu nutzen, der Steinschneider kann eine Kenntnis der Edelsteine nicht entbehren, der Kenner und Liebhaber wird gleichfalls darnach streben.

Haben wir nun zuletzt dem Künstler geraten, sich von allgemeinen Naturwirkungen einen Begriff zu machen, um diejenigen kennen zu lernen, die ihn besonders interessieren, teils um sich nach mehr Seiten auszubilden, teils um das, was ihn betrifft, besser zu verstehen, so wollen wir auch über diesen bedeutenden Punkt noch einiges hinzufügen.

Bisher konnte der Maler die Lehre des Physikers von den Farben nur anstaunen, ohne daraus einigen Vorteil zu ziehen; das natürliche Gefühl des Künstlers aber, eine fortdauernde Übung, eine praktische Notwendigkeit führte ihn auf einen eignen Weg; er fühlte die lebhaften Gegensätze, durch deren Vereinigung die Harmonie der Farben entsteht, er bezeichnete gewisse Eigenschaften derselben durch annähernde Empfindungen, er hatte warme und kalte Farben, Farben, die eine Nähe, andere, die eine Ferne ausdrücken, und was dergleichen Bezeichnungen mehr sind, durch welche er diese Phänomene den allgemeinsten Naturgesetzen auf seine Weise näher brachte. Vielleicht bestätigt sich die Vermutung, daß die farbigen Naturwirkungen so gut als die magnetischen, elektrischen und andere auf einem Wechselverhältnis, einer Polarität, oder wie man die Erscheinungen des Zwiefachen, ja Mehrfachen in einer entschiedenen Einheit nennen mag, beruhen.

Diese Lehre umständlich und für den Künstler faßlich vorzulegen, werden wir uns zur Pflicht machen, und wir können

2. fest gehalten, B festgehalten. — 3. Kunstgebrauche, B Kunstgebrauch. — 30ff. die Vermutung ... beruhen. Das ist die von Goethe im Gegensatz zu Newton so leidenschaftlich verfochtene Annahme, welche die Grundlage seiner Farbenlehre bildet.

um so mehr hoffen, hierin etwas zu thun, das ihm willkommen sei, als wir nur dasjenige, was er bisher aus Instinkt gethan, auszulegen und auf Grundsätze zurück zu führen bemüht sein werden.

So viel von dem, was wir zuerst in Absicht auf Natur mitzuteilen hoffen, und nun das Notwendigste in Absicht auf Kunst.

Da die Einrichtung des gegenwärtigen Werks von der Art ist, daß wir einzelne Abhandlungen, ja dieselben sogar teilweise vorlegen werden, dabei aber unser Wunsch ist, nicht ein Ganzes zu zerstücken, sondern aus mannigfaltigen Teilen endlich ein Ganzes zusammen zu setzen, so wird es nötig sein, bald möglichst, allgemein und summarisch dasjenige vorzulegen, worüber der Leser nach und nach im einzelnen unsere Ausarbeitungen erhalten wird. Daher wird uns zunächst ein Aufsatz über bildende Kunst beschäftigen, worin die bekannten Rubriken nach unserer Vorstellungsart und Methode vorgetragen werden sollen. Dabei werden wir vorzüglich darauf bedacht sein, die Wichtigkeit eines jeden Teils der Kunst vor Augen zu stellen und zu zeigen, daß der Künstler keinen derselben zu vernachlässigen habe, wie es leider so oft geschehen ist und geschieht.

Wir betrachteten vorhin die Natur als die Schatzkammer der Stoffe im allgemeinen; nun gelangen wir aber an den wichtigen Punkt, wo sich zeigt, wie die Kunst ihre Stoffe sich selbst näher zubereite.

Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder vielmehr erst den höhern Wert hineinlegt.

Auf diese Weise werden der menschlichen Gestalt die schönern Proportionen, die edlern Formen, die höhern Charaktere gleichsam erst aufgedrungen, der Kreis der Regelmäßigkeit, Vollkommenheit, Bedeutsamkeit und Vollendung wird gezogen, in welchem die Natur ihr Bestes gerne niederlegt, wenn sie übrigens in ihrer großen Breite leicht in Häßlichkeit ausartet und sich ins Gleichgültige verliert.

3. zurück zu führen, B zurückzuführen. — 11. zusammen zu setzen, B zusammenzusetzen. — 14 ff. ein Aufsatz ... sollen. Gemeint ist Meyers Abhandlung „Über die Gegenstände der bildenden Kunst“ (Prop. I, 1, 20 ff. und I, 2, 45 ff.).

Ebendasselbe gilt von zusammengesetzten Kunstwerken, ihrem Gegenstand und Inhalt, die Aufgabe sei Fabel oder Geschichte.

Wohl dem Künstler, der sich bei Unternehmung des Werkes nicht vergreift! der das Kunstgemäße zu wählen oder vielmehr dasselbe zu bestimmen versteht!

Wer in den zerstreuten Mythen, in der weitläufigen Geschichte, um sich eine Aufgabe zu suchen, ängstlich herum irrt, mit Gelehrsamkeit bedeutend oder allegorisch interessant sein will, der wird in der Hälfte seiner Arbeit oft bei unerwarteten Hindernissen stocken oder nach Vollendung derselben seinen schönsten Zweck verfehlen. Wer zu den Sinnen nicht klar spricht, redet auch nicht rein zum Gemüt, und wir achten diesen Punkt so wichtig, daß wir gleich zu Anfang eine ausführlichere Abhandlung darüber einrücken.

Ist nun der Gegenstand glücklich gefunden oder erfunden, dann tritt die Behandlung ein, die wir in die geistige, sinnliche und mechanische einteilen möchten.

Die geistige arbeitet den Gegenstand in seinem innern Zusammenhange aus, sie findet die untergeordneten Motive, und wenn sich bei der Wahl des Gegenstandes überhaupt die Tiefe des künstlerischen Genies beurteilen läßt, so kann man an der Entdeckung der Motive seine Breite, seinen Reichtum, seine Fülle und Liebenswürdigkeit erkennen.

Die sinnliche Behandlung würden wir diejenige nennen, wodurch das Werk durchaus dem Sinne faßlich, angenehm, erfreulich und durch einen milden Reiz unentbehrlich wird.

Die mechanische zuletzt wäre diejenige, die durch irgend ein körperliches Organ auf bestimmte Stoffe wirkt und so der Arbeit ihr Dasein, ihre Wirklichkeit verschafft.

Indem wir nun auf solche Art dem Künstler nützlich zu sein hoffen und lebhaft wünschen, daß er sich manches Rates, mancher Vorschläge bei seinen Arbeiten bedienen möge, so dringt sich uns leider die bedenkliche Betrachtung auf, daß jedes Unternehmen so wie jeder Mensch von seinem Zeitalter eben sowohl leide, als man davon gelegentlich Vorteil zu ziehen im Fall ist; und wir

1. Ebendasselbe, B Eben dasselbe. — 7. herum irrt, B herumirrt. — 13 f. eine ausführlichere ... darüber. Über Laokoon, siehe unten S. 37 ff. — 19. Motive, B Motiven. — 34. eben sowohl, B ebensowohl.

können bei uns selbst die Frage nicht ganz ablehnen, welche Aufnahme wir denn wohl finden möchten.

Alles ist einem ewigen Wechsel unterworfen, und da gewisse Dinge nicht neben einander bestehen können, verdrängen sie einander. So geht es mit Kenntnissen, mit Anleitungen zu gewissen Übungen, mit Vorstellungsarten und Maximen. Die Zwecke der Menschen bleiben ziemlich immer dieselben; man will jetzt noch ein guter Künstler und Dichter sein oder werden wie vor Jahrhunderten; die Mittel aber, wodurch man zu dem Zwecke gelangt, sind nicht jedem klar; und warum sollte man leugnen, daß nichts angenehmer wäre, als wenn man einen großen Vorsatz spielend ausführen könnte?

Natürlicherweise hat das Publikum auf die Kunst großen Einfluß, indem es für seinen Beifall, für sein Geld ein Werk verlangt, das ihm gefalle, ein Werk, das unmittelbar zu genießen sei, und meistens wird sich der Künstler gern darnach bequemen; denn er ist ja auch ein Teil des Publikums; auch er ist in gleichen Jahren und Tagen gebildet, auch er fühlt die gleichen Bedürfnisse, er drängt sich in derselbigen Richtung, und so bewegt er sich glücklich mit der Menge fort, die ihn trägt und die er belebt.

Wir sehen auf diese Weise ganze Nationen, ganze Zeitalter von ihren Künstlern entzückt, so wie der Künstler sich in seiner Nation, in seinem Zeitalter bespiegelt, ohne daß beide nur den mindesten Argwohn hätten, ihr Weg könnte vielleicht nicht der rechte, ihr Geschmack wenigstens einseitig, ihre Kunst auf dem Rückwege und ihr Vordringen nach der falschen Seite gerichtet sein.

Anstatt uns hierüber ins allgemeinere zu verbreiten, machen wir hier eine Bemerkung, die sich besonders auf bildende Kunst bezieht.

Dem deutschen Künstler, so wie überhaupt jedem neuen und nordischen ist es schwer, ja beinahe unmöglich, von dem Formlosen zur Gestalt überzugehen und, wenn er auch bis dahin durchgedrungen wäre, sich dabei zu erhalten.

Jeder Künstler, der eine Zeitlang in Italien gelebt hat, frage sich, ob nicht die Gegenwart der besten Werke alter und neuer Kunst in ihm das unablässige Streben erregt habe, die menschliche Gestalt in ihren Proportionen, Formen, Charakteren

34. Zeitlang, B Zeit lang.

zu studieren und nachzubilden, sich in der Ausführung allen Fleiß und Mühe zu geben, um sich jenen Kunstwerken, die ganz auf sich selbst ruhen, zu nähern, um ein Werk hervorzubringen, das, indem es das sinnliche Anschauen befriedigt, den Geist in seine höchsten Regionen erhebt! Er gestehe aber auch, daß er nach seiner Zurückkunft nach und nach von jenem Streben herunter sinken müsse, weil er wenig Personen findet, die das Gebildete eigentlich sehen, genießen und denken mögen, sondern meist nur solche, die ein Werk obenhin ansehen, dabei etwas Beliebiges denken und nach ihrer Art etwas dabei empfinden und genießen wollen.

Das schlechteste Bild kann zur Empfindung und zur Einbildungskraft sprechen, indem es sie in Bewegung setzt, los und frei macht und sich selbst überläßt; das beste Kunstwerk spricht auch zur Empfindung, aber eine höhere Sprache, die man freilich verstehen muß; es fesselt die Gefühle und die Einbildungskraft; es nimmt uns unsre Willkür; wir können mit dem Vollkommenen nicht schalten und walten, wie wir wollen, wir sind genötigt, uns ihm hinzugeben, um uns selbst von ihm erhöht und verbessert wieder zu erhalten.

Daß dieses keine Träume sind, werden wir nach und nach im einzelnen so deutlich als möglich zu zeigen suchen; besonders werden wir auf einen Widerspruch aufmerksam machen, in welchen sich die Neuern so oft verwickeln. Sie nennen die Alten ihre Lehrer, sie gestehen jenen Werken eine unerreichbare Vortrefflichkeit zu und entfernen sich in Theorie und Praxis doch von den Maximen, die jene beständig ausübten.

Indem wir nun von diesem wichtigen Punkte ausgehen und oft wieder auf denselben zurückkehren werden, so finden wir noch andere, davon noch einiges zu erwähnen ist.

Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben.

Die Künste selbst so wie ihre Arten sind unter einander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich in einander zu verlieren; aber eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und

6 f. herunter sinken, B heruntersinken. — 10. wollen fehlt in B. — 20. dieses, B dies.

Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie aufs möglichste zu isolieren wisse.

Man hat bemerkt, daß alle bildende Kunst zur Malerei, alle Poesie zum Drama strebe, und es kann uns diese Erfahrung künftig zu wichtigen Betrachtungen Anlaß geben.

Der echte gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit; durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf ihre niedrigste Stufe gebracht.

So wie mit dem Allgemeinen der Kunst, eben so verhält es sich auch mit den Arten derselben. Der Bildhauer muß anders denken und empfinden als der Maler, ja er muß anders zu Werke gehen, wenn er ein halb erhobenes Werk, als wenn er ein rundes hervorbringen will. Indem man die flach erhobenen Werke immer höher und höher machte, dann Teile, dann Figuren ablöste, zuletzt Gebäude und Landschaften anbrachte und so halb Malerei, halb Puppenspiel darstellte, ging man immer abwärts in der wahren Kunst, und leider haben treffliche Künstler der neuern Zeit ihren Weg auf diese Weise genommen.

Wenn wir nun künftig solche Maximen, die wir für die rechten halten, aussprechen werden, wünschten wir, daß sie, wie sie aus den Kunstwerken gezogen sind, von dem Künstler praktisch geprüft werden. Wie selten kann man mit dem Andern über einen Grundsatz theoretisch einig werden! Hingegen was anwendbar, was brauchbar sei, ist viel geschwinder entschieden. Wie oft sieht man Künstler bei der Wahl ihrer Gegenstände, bei der für ihre Kunst passenden Zusammensetzung im allgemeinen, bei der Anordnung im besondern, sowie den Maler bei der Wahl der Farben in Verlegenheit. Dann ist es Zeit, einen Grundsatz zu prüfen, dann wird die Frage leichter zu entscheiden sein, ob wir durch ihn den großen Mustern und allem, was wir an ihnen schätzen und lieben, näher kommen, oder ob er uns in der empirischen Verwirrung einer nicht genug durchdachten Erfahrung stecken läßt.

Gelten nun dergleichen Maximen zur Bildung des Künstlers, zur Leitung desselben in mancher Verlegenheit, so werden sie auch bei Entwicklung, Schätzung und Beurteilung alter und neuer Kunstwerke dienen und wieder wechselsweise aus der Betrachtung derselben entstehen. Ja, es ist um so nötiger, sich auch hier daran

zu halten, weil ohnerachtet der allgemein gepriesnen Vorzüge des Altertums dennoch unter den Neuern sowohl einzelne Menschen als ganze Nationen oft eben das verkennen, worin der höchste Vorzug jener Werke liegt.

Eine genaue Prüfung derselben wird uns am meisten für diesem Übel bewahren. Deshalb sei hier nur ein Beispiel aufgestellt, wie es dem Liebhaber in der plastischen Kunst zu gehen pflegt, damit etwa deutlich werde, wie notwendig eine genaue Kritik der ältern sowohl als der neuern Kunstwerke sei, wenn sie einigermaßen Nutzen bringen soll.

Auf jeden, der ein zwar ungeübtes, aber für das Schöne empfängliches Auge hat, wird ein stumpfer, unvollkommner Gipsabguß eines trefflichen alten Werks noch immer eine große Wirkung thun; denn in einer solchen Nachbildung bleibt doch immer die Idee, die Einfalt und Größe der Form, genug das Allgemeinste noch übrig, so viel, als man mit schlechten Augen allenfalls in der Ferne gewahr werden könnte.

Man kann bemerken, daß oft eine lebhafte Neigung zur Kunst durch solche ganz unvollkommene Nachbildungen entzündet wird. Allein die Wirkung ist dem Gegenstande gleich; es wird mehr ein dunkles, unbestimmtes Gefühl erregt, als daß eigentlich der Gegenstand in seinem Wert und in seiner Würde solchen angehenden Kunstfreunden erscheinen sollte. Solche sind es, die gewöhnlich den Grundsatz äußern, daß eine allzu genaue kritische Untersuchung den Genuß zerstöre, solche sind es, die sich gegen eine Würdigung des Einzelnen zu sträuben und zu wehren pflegen.

Wenn ihnen aber nach und nach bei weiterer Erfahrung und Übung ein scharfer Abguß statt eines stumpfen, ein Original statt eines Abgusses vorgelegt wird, dann wächst mit der Einsicht auch das Vergnügen, und so steigt es, wenn Originale selbst, wenn vollkommene Originale ihnen endlich bekannt werden.

Gern läßt man sich in die Labyrinthe genauer Betrachtungen ein, wenn das Einzelne so wie das Ganze vollkommen ist; ja, man lernt einsehen, daß man das Vortreffliche nur in dem Maße kennen lernt, in so fern man das Mangelhafte einzusehen imstande ist. Die Restauration von den ursprünglichen Teilen, die Kopie von dem Original zu unterscheiden, in dem kleinsten Frag=

1. ohnerachtet, B unerachtet. — gepriesnen, B gepriesenen. — 5. für, B vor.

mente noch die zerstörte Herrlichkeit des Ganzen zu schauen, wird der Genuß des vollendeten Kenners, und es ist ein großer Unterschied, ein stumpfes Ganze mit dunklem Sinne oder ein vollendetes mit hellem Sinne zu beschauen und zu fassen.

Wer sich mit irgend einer Kenntnis abgiebt, soll nach dem Höchsten streben. Es ist mit der Einsicht viel anders als mit der Ausübung; denn im Praktischen muß sich jeder bald bescheiden, daß ihm nur ein gewisses Maß von Kräften zugeteilt sei; zur Kenntnis, zur Einsicht aber sind weit mehrere Menschen fähig, ja man kann wohl sagen, ein jeder, der sich selbst verleugnen, sich den Gegenständen unterordnen kann, der nicht mit einem starren, beschränkten Eigensinn sich und seine kleinliche Einseitigkeit in die höchsten Werke der Natur und Kunst überzutragen strebt.

Um von Kunstwerken eigentlich und mit wahrem Nutzen für sich und andere zu sprechen, sollte es freilich nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an; es kommt darauf an, daß bei dem Wort, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das Bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird.

Daher geschieht es so oft, daß derjenige, der über Kunstwerke schreibt, bloß im allgemeinen verweilt, wodurch wohl Ideen und Empfindungen erregt werden, ja allen Lesern, nur demjenigen nicht genug gethan wird, der mit dem Buche in der Hand vor das Kunstwerk hintritt.

Aber eben deswegen werden wir in mehrern Abhandlungen vielleicht in dem Falle sein, das Verlangen der Leser mehr zu reizen als zu befriedigen; denn es ist nichts natürlicher, als daß sie ein vortreffliches Kunstwerk, das genau zergliedert wird, sogleich vor Augen zu haben wünschen, um das Ganze, von dem die Rede ist, zu genießen und, was die Teile betrifft, die Meinung, die sie vernehmen, ihrem Urteil zu unterwerfen.

Indem nun aber die Verfasser für diejenigen zu arbeiten denken, welche die Werke teils gesehen haben, teils künftig sehen werden, so hoffen sie für solche, die sich in keinem der beiden Fälle befinden, dennoch das Mögliche zu thun. Wir werden der Nachbildungen erwähnen, anzeigen, wo Abgüsse von alten Kunstwerken, alte Kunstwerke selbst besonders den Deutschen sich näher

17. Wort, B Worte.

befinden, und so echter Liebhaberei und Kunstkenntnis, so viel an uns liegt, zu begegnen suchen.

Denn nur auf dem höchsten und genausten Begriff von Kunst kann eine Kunstgeschichte beruhen; nur wenn man das Vortrefflichste kennt, was der Mensch hervorzubringen imstande war, kann der psychologisch-chronologische Gang dargestellt werden, den man in der Kunst sowie in andern Fächern nahm, wo erst eine beschränkte Thätigkeit in einer trocknen, ja traurigen Nachahmung des Unbedeutenden sowie des Bedeutenden verweilte, sich darauf ein lieblicheres, gemütlicheres Gefühl gegen die Natur entwickelte, dann, begleitet von Kenntnis, Regelmäßigkeit, Ernst und Strenge, unter günstigen Umständen die Kunst bis zum Höchsten hinaufstieg, wo es denn zuletzt dem glücklichen Genie, das sich von allen diesen Hülfsmitteln umgeben fand, möglich ward, das Reizende, Vollendete hervorzubringen.

Leider aber erregen Kunstwerke, die mit solcher Leichtigkeit sich aussprechen, die dem Menschen ein bequemes Gefühl seiner selbst, die ihm Heiterkeit und Freiheit einflößen, bei dem nachstrebenden Künstler den Begriff, daß auch das Hervorbringen bequem sei. Da der Gipfel dessen, was Kunst und Genie darstellen, eine leichte Erscheinung ist, so werden die Nachkommenden gereizt, sich's leicht zu machen und auf den Schein zu arbeiten.

So verliert die Kunst sich nach und nach von ihrer Höhe herunter, im ganzen so wie im einzelnen. Wenn wir nun aber hievon einen anschaulichen Begriff bilden wollen, so müssen wir ins Einzelne des Einzelnen hinabsteigen, welches nicht immer eine angenehme und reizende Beschäftigung ist, wofür aber der sichere Blick über das Ganze nach und nach reichlich entschädigt.

Wenn uns nun die Erfahrung bei Betrachtung der alten und mittlern Kunstwerke gewisse Maximen bewährt hat, so bedürfen wir ihrer am meisten bei Beurteilung der neuen und neusten Arbeiten; denn da bei Würdigung lebender oder kurz verstorbener Künstler so leicht persönliche Verhältnisse, Liebe und Haß der Einzelnen, Neigung und Abneigung der Menge sich einmischen, so brauchen wir Grundsätze um so nötiger, um über unsere Zeitgenossen ein Urteil zu äußern. Die Untersuchung kann

24. nun. Die Ausgaben seit 1840 setzen „uns", die Kurzsche „uns nun". — 36. unsere, B unsre.

alsdann sogleich auf doppelte Weise angestellt werden. Der Einfluß der Willkür wird vermindert, die Frage vor einen höhern Gerichtshof gebracht. Man kann den Grundsatz selbst so wie dessen Anwendung prüfen, und wenn man sich auch nicht vereinigen sollte, so kann der streitige Punkt doch sicher und deutlich bezeichnet werden.

Besonders wünschten wir, daß der lebende Künstler, bei dessen Arbeiten wir vielleicht einiges zu erinnern fänden, unsere Urteile auf diese Weise bedächtig prüfte. Denn jeder, der diesen Namen verdient, ist zu unserer Zeit genötigt, sich aus Arbeit und eignem Nachdenken wo nicht eine Theorie, doch einen gewissen Inbegriff theoretischer Hausmittel zu bilden, bei deren Gebrauch er sich in mancherlei Fällen ganz leidlich befindet; man wird aber oft bemerken, daß er auf diesem Wege sich solche Maximen als Gesetze aufstellt, die seinem Talent, seiner Neigung und Bequemlichkeit gemäß sind. Er unterliegt einem allgemeinen menschlichen Schicksal. Wie viele handeln nicht in andern Fächern auf eben diese Weise! Aber wir bilden uns nicht, wenn wir das, was in uns liegt, nur mit Leichtigkeit und Bequemlichkeit in Bewegung setzen. Jeder Künstler wie jeder Mensch ist nur ein einzelnes Wesen und wird nur immer auf eine Seite hängen. Deswegen hat der Mensch auch das, was seiner Natur entgegengesetzt ist, theoretisch und praktisch, in so fern es ihm möglich wird, in sich aufzunehmen. Der Leichte sehe nach Ernst und Strenge sich um, der Strenge habe ein leichtes und bequemes Wesen vor Augen, der Starke die Lieblichkeit, der Liebliche die Stärke, und jeder wird seine eigne Natur nur desto mehr ausbilden, je mehr er sich von ihr zu entfernen scheint. Jede Kunst verlangt den ganzen Menschen, der höchstmögliche Grad derselben die ganze Menschheit.

Die Ausübung der bildenden Kunst ist mechanisch, und die Bildung des Künstlers fängt in seiner frühsten Jugend mit Recht vom Mechanischen an; seine übrige Erziehung hingegen ist oft vernachlässigt, da sie doch weit sorgfältiger sein sollte als die Bildung anderer, welche Gelegenheit haben, aus dem Leben selbst Vorteil zu ziehen. Die Gesellschaft macht einen rohen Menschen bald höflich, ein geschäftiges Leben den offensten vorsichtig; litterarische Arbeiten, welche durch den Druck vor ein großes Publikum

7. lebende. So in B. Im ersten Druck „belebende", Druckfehler. — 8. fänden, B hätten. — 10. unserer, B unsrer.

kommen, finden überall Widerstand und Zurechtweisung; nur der bildende Künstler allein ist meist auf eine einsame Werkstatt beschränkt; er hat fast nur mit dem zu thun, der seine Arbeit bestellt und bezahlt, mit einem Publikum, das oft nur gewissen krankhaften Eindrücken folgt, mit Kennern, die ihn unruhig machen, und mit Marktrufern, welche jedes Neue mit solchen Lob- und Preisformeln empfangen, durch die das Vortrefflichste schon hinlänglich geehrt wäre.

Doch es wird Zeit, diese Einleitung zu schließen, damit sie nicht, anstatt dem Werke bloß voranzugehen, ihm vorlaufe und vorgreife. Wir haben bisher wenigstens den Punkt bezeichnet, von welchem wir auszugehen gedenken; wie weit wir uns verbreiten können und werden, muß sich erst nach und nach entwickeln. Theorie und Kritik der Dichtkunst wird uns hoffentlich bald beschäftigen; was uns das Leben überhaupt, was uns Reisen, ja was uns die Begebenheiten des Tags anbieten, soll nicht ausgeschlossen sein; und so sei denn noch zuletzt von einer wichtigen Angelegenheit des Augenblicks gesprochen.

Für die Bildung des Künstlers, für den Genuß des Kunstfreundes war es von je her von der größten Bedeutung, an welchem Orte sich Kunstwerke befanden; es war eine Zeit, in der sie, geringere Dislokationen abgerechnet, meistens an Ort und Stelle blieben; nun aber hat sich eine große Veränderung zugetragen, welche für die Kunst im ganzen sowohl als im besondern wichtige Folgen haben wird.

Man hat vielleicht jetzo mehr Ursache als jemals, Italien als einen großen Kunstkörper zu betrachten, wie er vor kurzem noch bestand. Ist es möglich, davon eine Übersicht zu geben, so wird sich alsdann erst zeigen, was die Welt in diesem Augenblicke verliert, da so viele Teile von diesem großen und alten Ganzen abgerissen wurden.

Was in dem Akt des Abreißens selbst zu Grunde gegangen, wird wohl ewig ein Geheimnis bleiben; allein eine Darstellung jenes neuen Kunstkörpers, der sich in Paris bildet, wird in einigen Jahren möglich werden; die Methode, wie ein Künstler und

26 ff. Man hat ... wurden. Vergl. Bd. 31 S. 62, 18 f. Anm. — 34 f. Kunstkörpers ... möglich werden. Über die französischen Kunstzustände berichtete an Goethe nachmals der Düsseldorfer Maler Heinrich Kolbe (siehe S. 157 Z. 1 Anm.) in einem ausführlichen Brief vom 10. Januar 1802. Vergl. K. Th. Gaedertz, Goethe und der Maler Kolbe. Bremen und Leipzig 1889, S. 14—23, sowie Goethes Antwort S. 23 ff.

Kunstliebhaber Frankreich und Italien zu nutzen hat, wird sich angeben lassen, so wie dabei noch eine wichtige und schöne Frage zu erörtern ist: was andere Nationen, besonders Deutschland und England, thun sollten, um in dieser Zeit der Zerstreuung und des Verlustes mit einem wahren weltbürgerlichen Sinne, der vielleicht nirgends reiner als bei Künsten und Wissenschaften statt finden kann, die mannigfaltigen Kunstschätze, die bei ihnen zerstreut niedergelegt sind, allgemein brauchbar zu machen und einen idealen Kunstkörper bilden zu helfen, der uns mit der Zeit für das, was uns der gegenwärtige Augenblick zerreißt, wo nicht entreißt, vielleicht glücklich zu entschädigen vermöchte.

So viel im allgemeinen von der Absicht eines Werkes, dem wir recht viel ernsthafte und wohlwollende Teilnehmer wünschen.

3f. Deutschland und England, B Deutsche und Engländer.

Über Laokoon.

(Propyläen. Ersten Bandes Erstes Stück. Tübingen 1798. S. 1—19.)

Inhalt. Kunst und Naturwerke sind unaussprechlich — Bei einem trefflichen Kunstwerke ist nötig, von der ganzen Kunst zu reden — Beschäftigung der hohen Künste mit dem Menschen — Erfordernisse eines hohen Kunstwerks — Organisation und Leben — Charakter — Ruhe oder Bewegung — Ideal — Anmut — Schönheit — Laokoon erfüllt jene Bedingungen — Geschlossenheit des Gegenstandes — Entkleidung von allem Fremden — Darstellung des Moments — Zustand der drei Figuren — Stellung des Vaters aus physischer Ursache erklärt — Geistige Einwirkung — die sämtlichen Teile der Gruppe — Doppelte Handlung aller Figuren — Gipfel des Moments — Augenblick nachher — allgemeine Betrachtung und Wiederholung — Verhältnis des Gegenstandes zur Poesie.

Ein echtes Kunstwerk bleibt wie ein Naturwerk für unsern Verstand immer unendlich: es wird angeschaut, empfunden, es wirkt; es kann aber nicht eigentlich erkannt, vielweniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden. Was also hier

1. Über Laokoon. Zweiter Druck (B) Ausgabe letzter Hand. Taschenausgabe Bd. 28 S. 33—52. — Der „Inhalt" steht im Verzeichnis hinter der Einleitung S. XLIf.; er fehlt in B. — Nach der Darstellung in „Dichtung und Wahrheit" (Werke Bd. 19 S. 76, Z. 8—26) hat Goethe schon 1771 in Mannheim die hier ausgesprochene Deutung der Gruppe gewonnen und in einem Briefe an Öser niedergelegt. Vielleicht ist dieser Brief identisch mit jenem ihm abhanden gekommenen Aufsatz, dessen Material er, veranlaßt durch eine Arbeit des Hofrates Hirt über denselben Gegenstand, vom 2. bis 5. Juli 1797 von neuem in der vorliegenden Abhandlung zusammenstellte. Schiller war mit der Methode und dem Sinn derselben sehr zufrieden, er nahm sie mit der größten Begeisterung auf (an Goethe 10. Juli, vergl. auch Goethe an Meyer 14. Juli) und hob sie bereits in der ersten Nachricht hervor, die er Cotta (am 28. März 1798) von der beabsichtigten neuen Kunstzeitschrift Goethes und Meyers gab. Am 7. Juni 1798 wurde dann der „Laokoon" fertig gemacht und eröffnete würdig die „Propyläen". Er sollte den Anfang einer Entwickelung antiker Bildhauerwerke bilden; doch enthalten die „Propyläen" nur noch eine in dies Gebiet einschlagende Arbeit von Meyer über die Niobe, die Goethe ursprünglich selbst zu liefern gedachte, und an der er nach den Notizen in seinem Tagebuch (17. Juli, 26. September 1798, 24. Mai 1799) einen nicht unbeträchtlichen Anteil genommen zu haben scheint. — Zur Geschichte des Aufsatzes und seiner Wirkung vergl. Goethe-Jahrbuch Bd. 15 S. 100 ff. — 17. vielweniger, B viel weniger.

über Laokoon gesagt ist, hat keineswegës die Anmaßung, diesen Gegenstand zu erschöpfen, es ist mehr bei Gelegenheit dieses trefflichen Kunstwerks als über dasselbe geschrieben. Möge dieses bald wieder so aufgestellt sein, daß jeder Liebhaber sich daran freuen und darüber nach seiner Art reden könne.

Wenn man von einem trefflichen Kunstwerke sprechen will, so ist es fast nötig, von der ganzen Kunst zu reden; denn es enthält sie ganz, und jeder kann, so viel in seinen Kräften steht, auch das Allgemeine aus einem solchen besondern Fall entwickeln; deswegen sei hier auch etwas Allgemeines vorausgeschickt.

Alle hohe Kunstwerke stellen die menschliche Natur dar; die bildenden Künste beschäftigen sich besonders mit dem menschlichen Körper; wir reden gegenwärtig nur von diesen. Die Kunst hat viele Stufen; auf jeder derselben können vorzügliche Künstler erscheinen; ein vollkommenes Kunstwerk aber begreift alle Eigenschaften, die sonst nur einzeln ausgeteilt sind.

Die höchsten Kunstwerke, die wir kennen, zeigen uns:

Lebendige, hochorganisierte Naturen. Man erwartet vor allem Kenntnis des menschlichen Körpers in seinen Teilen, Maßen, innern und äußern Zwecken, Formen und Bewegungen im allgemeinen.

Charaktere. Kenntnis des Abweichens dieser Teile in Gestalt und Wirkung. Eigenschaften sondern sich ab und stellen sich einzeln dar; hierdurch entstehen die Charaktere, und es können die verschiedenen Kunstwerke dadurch in ein bedeutendes Verhältnis gegen einander gebracht werden, so wie auch, wenn ein Werk zusammengesetzt ist, seine Teile sich bedeutend gegen einander verhalten können. Der Gegenstand ist:

In Ruhe oder Bewegung. Ein Werk oder seine Teile können entweder für sich bestehend, ruhig ihr bloßes Dasein anzeigend, oder auch bewegt, wirkend, leidenschaftlich ausdrucksvoll dargestellt werden.

Ideal. Um hierzu zu gelangen, bedarf der Künstler eines tiefen, gründlichen, ausdauernden Sinnes, zu dem aber noch ein hoher Sinn sich gesellen muß, um den Gegenstand in seinem ganzen Umfange zu übersehen, den höchsten darzustellenden Moment

1. *keineswegës*, B keineswegs. — 3 f. *Möge ... sein.* Die Gruppe war 1796 von Napoleon nach Paris gebracht worden, wo sie bis 1815 blieb. — 11. *hohe*, B hohen.

zu finden und ihn also aus seiner beschränkten Wirklichkeit herauszuheben und ihm in einer idealen Welt Maß, Grenze, Realität und Würde zu geben.

Anmut. Der Gegenstand aber und die Art, ihn vorzustellen, sind den sinnlichen Kunstgesetzen unterworfen, nämlich der Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung u. s. w., wodurch er für das Auge schön, das heißt anmutig wird.

Schönheit. Ferner ist er dem Gesetz der geistigen Schönheit unterworfen, die durch das Maß entsteht, welchem der zur Darstellung oder Hervorbringung des Schönen gebildete Mensch alles, sogar die Extreme zu unterwerfen weiß.

Nachdem ich die Bedingungen, welche wir von einem hohen Kunstwerke fodern, zum voraus angegeben habe, so kann ich mit wenigen Worten viel sagen, wenn ich behaupte, daß unsere Gruppe sie alle erfüllt, ja daß man sie aus derselben allein entwickeln könne.

Man wird mir den Beweis erlassen, daß sie Kenntnis des menschlichen Körpers, daß sie das Charakteristische an demselben so wie Ausdruck und Leidenschaft zeige. Wie hoch und ideal der Gegenstand gefaßt sei, wird sich aus dem Folgenden ergeben; daß man das Werk schön nennen müsse, wird wohl niemand bezweifeln, welcher das Maß erkennt, womit das Extrem eines physischen und geistigen Leidens hier dargestellt ist.

Hingegen wird manchem parador scheinen, wenn ich behaupte, daß diese Gruppe auch zugleich anmutig sei. Hierüber also nur einige Worte.

Jedes Kunstwerk muß sich als ein solches anzeigen, und das kann es allein durch das, was wir sinnliche Schönheit oder Anmut nennen. Die Alten, weit entfernt von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse, bezeichneten ihre Kunstwerke als solche durch gewählte Ordnung der Teile; sie erleichterten dem Auge die Einsicht in die Verhältnisse durch Symmetrie, und so ward ein verwickeltes Werk faßlich. Durch eben diese Symmetrie und durch Gegenstellungen wurden in leisen Abweichungen die höchsten Kontraste möglich. Die Sorgfalt der Künstler, mannigfaltige Massen gegen einander zu stellen, besonders die Extremitäten der Körper bei Gruppen gegen einander in eine regelmäßige Lage

13. fodern, B fordern. — 14. unsere, B unsre.

zu bringen, war äußerst überlegt und glücklich, so daß ein jedes Kunstwerk, wenn man auch von dem Inhalt abstrahiert, wenn man in der Entfernung auch nur die allgemeinsten Umrisse sieht, noch immer dem Auge als ein Zierat erscheint. Die alten Vasen geben uns hundert Beispiele einer solchen anmutigen Gruppierung, und es würde vielleicht möglich sein, stufenweise von der ruhigsten Vasengruppe bis zu der höchst bewegten des Laokoons die schönsten Beispiele einer symmetrisch künstlichen, den Augen gefälligen Zusammensetzung darzulegen. Ich getraue mir daher nochmals zu wiederholen, daß die Gruppe des Laokoons neben allen übrigen anerkannten Verdiensten zugleich ein Muster sei von Symmetrie und Mannigfaltigkeit, von Ruhe und Bewegung, von Gegensätzen und Stufengängen, die sich zusammen teils sinnlich, teils geistig dem Beschauer darbieten, bei dem hohen Pathos der Vorstellung eine angenehme Empfindung erregen und den Sturm der Leiden und Leidenschaft durch Anmut und Schönheit mildern.

Es ist ein großer Vorteil für ein Kunstwerk, wenn es selbständig, wenn es geschlossen ist. Ein ruhiger Gegenstand zeigt sich bloß in seinem Dasein; er ist also durch und in sich selbst geschlossen. Ein Jupiter mit einem Donnerkeil im Schoß, eine Juno, die auf ihrer Majestät und Frauenwürde ruht, eine in sich versenkte Minerva sind Gegenstände, die gleichsam nach außen keine Beziehung haben; sie ruhen auf und in sich und sind die ersten, liebsten Gegenstände der Bildhauerkunst. Aber in dem herrlichen Zirkel des mythischen Kunstkreises, in welchem diese einzelnen selbständigen Naturen stehen und ruhen, giebt es kleinere Zirkel, wo die einzelnen Gestalten in Bezug auf andere gedacht und gearbeitet sind, zum Exempel die neun Musen mit ihrem Führer Apoll ist jede für sich gedacht und ausgeführt, aber in dem ganzen mannigfaltigen Chor wird sie noch interessanter. Geht die Kunst zum leidenschaftlich Bedeutenden über, so kann sie wieder auf dieselbe Weise handeln; sie stellt uns entweder einen Kreis von Gestalten dar, die unter einander einen leidenschaftlichen Bezug haben, wie Niobe mit ihren Kindern, verfolgt von Apoll und Diana, oder sie zeigt uns in einem Werke die

8. Laokoons, B Laokoon. Ebenso Z. 10 und an allen späteren Stellen, wo der Genetiv vorkommt. — 26. diese, B die.

Bewegung zugleich mit ihrer Ursache. Wir gedenken hier nur des anmutigen Knaben, der sich den Dorn aus dem Fuße zieht, der Ringer, zweier Gruppen von Faunen und Nymphen in Dresden, und der bewegten herrlichen Gruppe des Laokoons.

Die Bildhauerkunst wird mit Recht so hoch gehalten, weil sie die Darstellung auf ihren höchsten Gipfel bringen kann und muß, weil sie den Menschen von allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblößt. So ist auch bei dieser Gruppe Laokoon ein bloßer Name; von seiner Priesterschaft, von seinem trojanisch-nationellen, von allem poetischen und mythologischen Beiwesen haben ihn die Künstler entkleidet; er ist nichts von allem, wozu ihn die Fabel macht: es ist ein Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr, zwei gefährlichen Tieren unterzuliegen. So sind auch hier keine göttergesandte, sondern bloß natürliche Schlangen, mächtig genug, einige Menschen zu überwältigen, aber keineswegs, weder in ihrer Gestalt noch Handlung, außerordentliche, rächende, strafende Wesen. Ihrer Natur gemäß schleichen sie heran, umschlingen, schnüren zusammen, und die eine beißt erst gereizt. Sollte ich diese Gruppe, wenn mir keine weitere Deutung derselben bekannt wäre, erklären, so würde ich sie eine tragische Idylle nennen. Ein Vater schlief neben seinen beiden Söhnen; sie wurden von Schlangen umwunden und streben nun, erwachend, sich aus dem lebendigen Netze loszureißen.

Äußerst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung des Moments. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein.

Um die Intention des Laokoons recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossnen Augen davor; man

2. Knaben ... Fuße zieht, antike Bronzestatue im Konservatorenpalast auf dem Kapitol in Rom, auch durch mehrere Marmorexemplare bekannt. — 3. Ringer, antike Marmorgruppe in den Uffizien zu Florenz. — Faunen und Nymphen. Wie uns Herr Prof. Treu bestätigt, dürften hier die in Hettners Verzeichnis der Bildwerke der Kgl. Antikensammlung zu Dresden 1881 unter Nr. 193 u. 195 aufgeführten erotischen, früher falsch ergänzten Gruppen (Symplegma) „Satyr und Hermaphrodit" der Königl. Skulpturensammlung (Albertinum) gemeint sein. Mit leicht erklärlichem Irrtum sah Goethe in den Hermaphroditen Nymphen. — 13 f. göttergesandte, B göttergesandten. — 32. geschlossnen, B geschlossenen.

öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe nachts bei der Fackel sieht.

Der Zustand der drei Figuren ist mit der höchsten Weisheit stufenweise dargestellt; der älteste Sohn ist nur an den Extremitäten verstrickt, der zweite öfters umwunden, besonders ist ihm die Brust zusammengeschnürt; durch die Bewegung des rechten Arms sucht er sich Luft zu machen, mit der Linken drängt er sanft den Kopf der Schlange zurück, um sie abzuhalten, daß sie nicht noch einen Ring um die Brust ziehe; sie ist im Begriff, unter der Hand wegzuschlüpfen, keinesweges aber beißt sie; der Vater hingegen will sich und die Kinder von diesen Umstrickungen mit Gewalt befreien, er preßt die andere Schlange, und diese, gereizt, beißt ihn in die Hüfte.

Um die Stellung des Vaters sowohl im ganzen als nach allen Teilen des Körpers zu erklären, scheint es mir am vorteilhaftesten, das augenblickliche Gefühl der Wunde als die Hauptursache der ganzen Bewegung anzugeben. Die Schlange hat nicht gebissen, sondern sie beißt, und zwar in den weichen Teil des Körpers über und etwas hinter der Hüfte. Die Stellung des restaurierten Kopfes der Schlange hat den eigentlichen Biß nie recht angegeben; glücklicherweise haben sich noch die Reste der beiden Kinnladen an dem hintern Teil der Statue erhalten. Wenn nur nicht diese höchst wichtigen Spuren bei der jetzigen traurigen Veränderung auch verloren gehen! Die Schlange bringt dem unglücklichen Manne eine Wunde an dem Teile bei, wo der Mensch gegen jeden Reiz sehr empfindlich ist, wo sogar ein geringer Kitzel jene Bewegung hervorbringt, welche wir hier durch die Wunde bewirkt sehen; der Körper flieht auf die entgegengesetzte Seite, der Leib zieht sich ein, die Schulter drängt sich herunter, die Brust tritt hervor, der Kopf senkt sich nach der berührten Seite; da sich nun noch in den Füßen, die gefesselt, und in den Armen, die ringend sind, der Überrest der vorhergehenden Situation

15. keinesweges, B keineswegs.

oder Handlung zeigt, so entsteht eine Zusammenwirkung von Streben und Fliehen, von Wirken und Leiden, von Anstrengen und Nachgeben, die vielleicht unter keiner andern Bedingung möglich wäre. Man verliert sich in Erstaunen über die Weisheit der Künstler, wenn man versucht, den Biß an einer andern Stelle anzubringen; die ganze Gebärde würde verändert sein, und auf keine Weise ist sie schicklicher denklich. Es ist also dieses ein Hauptsatz: Der Künstler hat uns eine sinnliche Wirkung dargestellt, er zeigt uns auch die sinnliche Ursache. Der Punkt des Bisses, ich wiederhole es, bestimmt die gegenwärtigen Bewegungen der Glieder; das Fliehen des Unterkörpers, das Einziehen des Leibes, das Hervorstreben der Brust, das Niederzucken der Achsel und des Hauptes, ja alle die Züge des Angesichts seh' ich durch diesen augenblicklichen, schmerzlichen, unerwarteten Reiz entschieden.

Fern aber sei es von mir, daß ich die Einheit der menschlichen Natur trennen, daß ich den geistigen Kräften dieses herrlich gebildeten Mannes ihr Mitwirken ableugnen, daß ich das Streben und Leiden einer großen Natur verkennen sollte. Angst, Furcht, Schrecken, väterliche Neigung scheinen auch mir sich durch diese Adern zu bewegen, in dieser Brust aufzusteigen, auf dieser Stirn sich zu furchen; gern gesteh' ich, daß mit dem sinnlichen auch das geistige Leiden hier auf der höchsten Stufe dargestellt sei; nur trage man die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst über, besonders sehe man keine Wirkung des Gifts bei einem Körper, den erst im Augenblicke die Zähne der Schlange ergreifen; man sehe keinen Todeskampf bei einem herrlichen, strebenden, gesunden, kaum verwundeten Körper. Hier sei mir eine Bemerkung erlaubt, die für die bildende Kunst von Wichtigkeit ist; der höchste pathetische Ausdruck, den sie darstellen kann, schwebt auf dem Übergange eines Zustandes in den andern. Man sehe ein lebhaftes Kind, das mit aller Energie und Lust des Lebens rennt, springt und sich ergötzt, dann aber etwa unverhofft von einem Gespielen hart getroffen oder sonst physisch oder moralisch heftig verletzt wird; diese neue Empfindung teilt sich wie ein elektrischer Schlag allen Gliedern mit, und ein solcher Übersprung ist im höchsten Sinne pathetisch, es ist ein Gegensatz, von dem man ohne Erfahrung keinen Begriff hat. Hier wirkt nun offenbar der geistige sowohl als der

physische Mensch. Bleibt alsdann bei einem solchen Übergange noch die deutliche Spur vom vorhergehenden Zustande, so entsteht der herrlichste Gegenstand für die bildende Kunst, wie beim Laokoon der Fall ist, wo Streben und Leiden in einem Augenblick vereinigt sind. So würde zum Beispiel Eurydice, die im Moment, da sie mit gesammelten Blumen fröhlich über die Wiese geht, von einer getretenen Schlange in die Ferse gebissen wird, eine sehr pathetische Statue machen, wenn nicht allein durch die herabfallenden Blumen, sondern durch die Richtung aller Glieder und das Schwanken der Falten der doppelte Zustand des fröhlichen Vorschreitens und des schmerzlichen Anhaltens ausgedrückt werden könnte.

Wenn wir nun die Hauptfigur in diesem Sinne gefaßt haben, so können wir auf die Verhältnisse, Abstufungen und Gegensätze sämtlicher Teile des ganzen Werkes mit einem freien und sichern Blicke hinsehen.

Der gewählte Gegenstand ist einer der glücklichsten, die sich denken lassen. Menschen mit gefährlichen Tieren im Kampfe, und zwar mit Tieren, die nicht als Massen oder Gewalten, sondern als ausgeteilte Kräfte wirken, nicht von einer Seite drohen, nicht einen zusammengefaßten Widerstand fordern, sondern die nach ihrer ausgedehnten Organisation fähig sind, drei Menschen mehr oder weniger ohne Verletzung zu paralysieren. Durch dieses Mittel der Lähmung wird bei der großen Bewegung über das Ganze schon eine gewisse Ruhe und Einheit verbreitet. Die Wirkungen der Schlangen sind stufenweise angegeben; die eine umschlingt nur, die andre wird gereizt und verletzt ihren Gegner.

Die drei Menschen sind gleichfalls äußerst weise gewählt. Ein starker, wohlgebauter Mann, aber schon über die Jahre der größten Energie hinaus, weniger fähig, Schmerz und Leiden zu widerstehen. Man denke sich an seiner Statt einen rüstigen Jüngling, und die Gruppe wird ihren ganzen Wert verlieren. Mit ihm leiden zwei Knaben, die, selbst dem Maße nach, gegen ihn klein gehalten sind, abermals zwei Naturen, empfänglich für Schmerz. Der jüngere strebt ohnmächtig; er ist geängstigt, aber

5 ff. So würde ... gebissen wird. Nach Ovid, Metam. X:
nam nupta per herbas
Dum nova Naïadum turba comitata vagatur,
Occidit, in talum serpentis dente recepto.
— 35. ohnmächtig, B unmächtig.

nicht verletzt; der Vater strebt mächtig. aber unwirksam, vielmehr bringt sein Streben die entgegengesetzte Wirkung hervor; er reizt seinen Gegner und wird verwundet. Der älteste Sohn ist am leichtesten verstrickt; er fühlt weder Beklemmung noch Schmerz; er erschrickt über die augenblickliche Verwundung und Bewegung seines Vaters, er schreit auf, indem er das Schlangenende von dem einen Fuße abzustreifen sucht; hier ist also noch ein Beobachter, Zeuge und Teilnehmer bei der That, und das Werk ist abgeschlossen.

Was ich schon im Vorbeigehen berührt habe, will ich hier noch besonders bemerken: daß alle drei Figuren eine doppelte Handlung äußern und so höchst mannigfaltig beschäftigt sind. Der jüngste Sohn will sich durch die Erhöhung des rechten Arms Luft machen und drängt mit der linken Hand den Kopf der Schlange zurück; er will sich das gegenwärtige Übel erleichtern und das größere verhindern; der höchste Grad von Thätigkeit, der ihm in seiner gefangenen Lage noch übrig bleibt. Der Vater strebt, sich von den Schlangen loszuwinden, und der Körper flieht zugleich vor dem augenblicklichen Bisse. Der älteste Sohn entsetzt sich vor der Bewegung des Vaters und sucht sich von der leicht umwindenden Schlange zu befreien.

Schon oben ist der Gipfel des vorgestellten Augenblicks als ein großer Vorzug dieses Kunstwerks gerühmt, und hier ist noch besonders davon zu sprechen.

Wir nahmen an, daß natürliche Schlangen einen Vater mit seinen Söhnen im Schlaf umwunden, damit wir bei Betrachtung der Momente eine Steigerung vor uns sähen. Die ersten Augenblicke des Umwindens im Schlafe sind ahndungsvoll, aber für die Kunst unbedeutend. Man könnte vielleicht einen schlafenden jungen Herkules bilden, wie er von Schlangen umwunden wird, dessen Gestalt und Ruhe uns aber zeigte, was wir von seinem Erwachen zu erwarten hätten.

Gehen wir nun weiter und denken uns den Vater, der sich mit seinen Kindern, es sei nun, wie es sei, von Schlangen umwunden fühlt, so giebt es nur einen Moment des höchsten Interesse: wenn der eine Körper durch die Umwindung wehrlos gemacht ist, wenn der andere zwar wehrhaft, aber verletzt ist und

11 ff. Der jüngste ... Luft machen. Diese Annahme beruht auf der sicher falschen Ergänzung der Gruppe von Montorsoli. Wahrscheinlich beugt der jüngere der Knaben den Arm rückwärts.

dem dritten eine Hoffnung zur Flucht übrig bleibt. In dem ersten Falle ist der jüngere Sohn, im zweiten der Vater, im dritten der ältere Sohn. Man versuche noch einen andern Fall zu finden; man suche die Rollen anders, als sie hier ausgeteilt sind, zu verteilen!

Denken wir nun die Handlung vom Anfang herauf und erkennen, daß sie gegenwärtig auf dem höchsten Punkt steht, so werden wir, wenn wir die nächstfolgenden und fernern Momente bedenken, sogleich gewahr werden, daß sich die ganze Gruppe verändern muß, und daß kein Augenblick gefunden werden kann, der diesem an Kunstwert gleich sei. Der jüngste Sohn wird entweder von der umwindenden Schlange erstickt oder, wenn er sie reizen sollte, in seinem völlig hülflosen Zustande noch gebissen. Beide Fälle sind unerträglich, weil sie ein Letztes sind, das nicht dargestellt werden soll. Was den Vater betrifft, so wird er entweder von der Schlange noch an andern Teilen gebissen, wodurch die ganze Lage seines Körpers sich verändern muß und die ersten Bisse für den Zuschauer entweder verloren gehen, oder, wenn sie angezeigt werden sollten, ekelhaft sein würden; oder die Schlange kann auch sich umwenden und den ältesten Sohn anfallen, dieser wird alsdann auf sich selbst zurückgeführt, die Begebenheit verliert ihren Teilnehmer, der letzte Schein von Hoffnung ist aus der Gruppe verschwunden, es ist keine tragische, es ist eine grausame Vorstellung. Der Vater, der jetzt in seiner Größe und in seinem Leiden auf sich ruht, müßte sich gegen den Sohn wenden, er würde teilnehmende Nebenfigur.

Der Mensch hat bei eignen und fremden Leiden nur drei Empfindungen: Furcht, Schrecken und Mitleiden, das bange Voraussehen eines sich annähernden Übels, das unerwartete Gewahrwerden gegenwärtigen Leidens und die Teilnahme am dauernden oder vergangenen; alle drei werden durch dieses Kunstwerk dargestellt und erregt, und zwar in den gehörigsten Abstufungen.

Die bildende Kunst, die immer für den Moment arbeitet, wird, sobald sie einen pathetischen Gegenstand wählt, denjenigen ergreifen, der Schrecken erweckt, da hingegen Poesie sich an solche hält, die Furcht und Mitleiden erregen. Bei der Gruppe des

18 f. entweder verloren gehen, oder, B wenn sie nicht verloren gehen, doch. — 35. da hingegen, B dahingegen.

Laokoons erregt das Leiden des Vaters Schrecken, und zwar im höchsten Grad; an ihm hat die Bildhauerkunst ihr Höchstes gethan; allein teils um den Zirkel aller menschlichen Empfindungen zu durchlaufen, teils um den heftigen Eindruck des Schreckens zu mildern, erregt sie Mitleiden für den Zustand des jüngern Sohns und Furcht für den ältern, indem sie für diesen auch noch Hoffnung übrig läßt. So brachten die Künstler durch Mannigfaltigkeit ein gewisses Gleichgewicht in ihre Arbeit, milderten und erhöhten Wirkung durch Wirkungen und vollendeten sowohl ein geistiges als ein sinnliches Ganze.

Genug, wir dürfen kühnlich behaupten, daß dieses Kunstwerk seinen Gegenstand erschöpfe und alle Kunstbedingungen glücklich erfülle. Es lehrt uns, daß, wenn der Meister sein Schönheitsgefühl ruhigen und einfachen Gegenständen einflößen kann, sich doch eigentlich dasselbe in seiner höchsten Energie und Würde zeige, wenn es bei Bildung mannigfaltiger Charaktere seine Kraft beweist und die leidenschaftlichen Ausbrüche der menschlichen Natur in der Kunstnachahmung zu mäßigen und zu bändigen versteht. Wir geben in der Folge wohl eine genauere Beschreibung der Statuen, welche unter dem Namen der Familie der Niobe bekannt sind, sowie auch der Gruppe des Farnesischen Stiers; sie gehören unter die wenigen pathetischen Darstellungen, welche uns von alter Skulptur übrig geblieben sind.

Gewöhnlich haben sich die Neuern bei der Wahl solcher Gegenstände vergriffen. Wenn Milo, mit beiden Händen in einer Baumspalte gefangen, von einem Löwen angefallen wird, so wird die Kunst sich vergebens bemühen, daraus ein Werk zu bilden, das eine reine Teilnahme erregen könnte. Ein doppelter Schmerz, eine vergebliche Anstrengung, ein hülfloser Zustand, ein gewisser Untergang können nur Abscheu erregen, wenn sie nicht ganz kalt lassen.

Und zuletzt nur noch ein Wort über das Verhältnis des Gegenstandes zur Poesie.

23. übrig geblieben, B übriggeblieben. — 25 ff. Wenn Milo ... könnte. Goethe spielt hier wohl auf den zu seiner Zeit viel gerühmten Milo Falconets (siehe Bd. 26 S. 264) an. — 32 ff. Und zuletzt ... Gegenstand sei. O. Harnack macht (Vierteljahrsschr. f. Litt.-Gesch. VI, 156 ff.) darauf aufmerksam, daß dieser letzte Abschnitt seinen Gedanken nach mit einer Stelle in Chr. Heynes „Prüfung einiger Nachrichten und Behauptungen vom Laokoon im Belvedere“ (Sammlung antiquarischer Aufsätze. Leipzig 1779. S. 47) übereinstimme, und meint, daß sich daraus auf Goethes Kenntnis des Heyneschen Aufsatzes schließen lasse.

Man ist höchst ungerecht gegen Virgilen und die Dichtkunst, wenn man das geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerarbeit mit der episodischen Behandlung in der Äneis auch nur einen Augenblick vergleicht. Da einmal der unglückliche vertriebene Äneas selbst erzählen soll, daß er und seine Landsleute die unverzeihliche Thorheit begangen haben, das bekannte Pferd in ihre Stadt zu führen, so muß der Dichter nur darauf denken, wie die Handlung zu entschuldigen sei. Alles ist auch darauf angelegt, und die Geschichte des Laokoons steht hier als ein rhetorisches Argument, bei dem eine Übertreibung, wenn sie nur zweckmäßig ist, gar wohl gebilligt werden kann. So kommen ungeheure Schlangen aus dem Meere, mit Kämmen auf dem Haupte, eilen auf die Kinder des Priesters, der das Pferd verletzt hatte, umwickeln sie, beißen sie, begeifern sie, umwinden, umschlingen darauf Brust und Hals des zu Hülfe eilenden Vaters und ragen mit ihren Köpfen triumphierend hoch empor, indem der Unglückliche unter ihren Wendungen vergebens um Hülfe schreit. Das Volk entsetzt sich und flieht beim Anblick, niemand wagt es mehr, ein Patriot zu sein, und der Zuhörer, durch die abenteuerliche und ekelhafte Geschichte erschreckt, giebt denn auch gern zu, daß das Pferd in die Stadt gebracht werde.

So steht also die Geschichte Laokoons im Virgil bloß als Mittel zu einem höhern Zwecke, und es ist noch eine große Frage, ob die Begebenheit an sich ein poetischer Gegenstand sei.

---

1. Virgilen, B Virgil. — 14. umwinden, umschlingen, B umwinden und umschlingen.

Über Wahrheit

und

Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke.

Ein Gespräch.

(Propyläen. Ersten Bandes Erstes Stück. Tübingen 1798. S. 55—65.)

Auf einem deutschen Theater ward ein ovales, gewissermaßen amphitheatralisches Gebäude vorgestellt, in dessen Logen viele Zuschauer gemalt sind, als wenn sie an dem, was unten vorgeht, teilnähmen. Manche wirkliche Zuschauer im Parterre und in den Logen waren damit unzufrieden und wollten übel nehmen, daß man ihnen so etwas Unwahres und Unwahrscheinliches aufzubinden gedächte. Bei dieser Gelegenheit fiel ein Gespräch vor, dessen ohngefährer Inhalt hier aufgezeichnet wird.

Der Anwalt des Künstlers. Lassen Sie uns sehen, ob wir uns nicht einander auf irgend einem Wege nähern können.

Der Zuschauer. Ich begreife nicht, wie Sie eine solche Vorstellung entschuldigen wollen.

Anwalt. Nicht wahr, wenn Sie ins Theater gehen, so erwarten Sie nicht, daß alles, was Sie drinnen sehen werden, wahr und wirklich sein soll?

Zuschauer. Nein, ich verlange aber, daß mir wenigstens alles wahr und wirklich scheinen solle.

1ff. Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Zweiter Druck Goethes Werke. 20. Bd. Stuttgart und Tübingen 1819. S. 291 ff. Dritter Druck (B) Ausgabe letzter Hand. Taschenausgabe Bd. 38, S. 143—154. — Im Inhaltsverzeichnis des Heftes ist der erste Absatz wörtlich abgedruckt. — Wie aus Goethes Brief an Schiller vom 24. Mai 1798, mit dem er das Gespräch übersandte, hervorgeht, gedachte er noch eine Fortsetzung zu liefern. Schiller (an Goethe 2. November 1798) wollte als Gegenstück die Forderung des Moralischen und Naturmöglichen, oder vielmehr Vernunftmöglichen angreifen, die zumal in den poetischen Werken und den Kritiken darüber auftrete. Beide Absichten sind nicht ausgeführt worden. — 6 ff. Auf einem ... teilnähmen. Das gleiche Kunstmittel gedachte Schiller im „Demetrius“ anzuwenden (Werke Bd. 8, S. 375, Z. 37 ff.). — 13. ohngefährer, B ungefährer.

Anwalt. Verzeihen Sie, wenn ich in Ihre eigne Seele leugne und behaupte: Sie verlangen das keinesweges.

Zuschauer. Das wäre doch sonderbar! Wenn ich es nicht verlangte, warum gäbe sich denn der Dekorateur die Mühe, alle Linien aufs genaueste nach den Regeln der Perspektiv zu ziehen, alle Gegenstände nach der vollkommensten Haltung zu malen? Warum studierte man aufs Kostum? Warum ließe man sich es soviel kosten, ihm treu zu bleiben, um dadurch mich in jene Zeiten zu versetzen? Warum rühmt man den Schauspieler am meisten, der die Empfindungen am wahrsten ausdruckt, der in Rede, Stellung und Gebärden der Wahrheit am nächsten kommt, der mich täuscht, daß ich nicht eine Nachahmung, sondern die Sache selbst zu sehen glaube?

Anwalt. Sie drücken Ihre Empfindungen recht gut aus; nur ist es schwerer, als Sie vielleicht denken, recht deutlich einzusehen, was man empfindet. Was werden Sie sagen, wenn ich Ihnen einwende, daß Ihnen alle theatralischen Darstellungen keinesweges wahr scheinen, daß sie vielmehr nur einen Schein des Wahren haben?

Zuschauer. Ich werde sagen, daß Sie eine Subtilität vorbringen, die wohl nur ein Wortspiel sein könnte.

Anwalt. Und ich darf Ihnen darauf versetzen, daß, wenn wir von Wirkungen unsers Geistes reden, keine Worte zart und subtil genug sind, und daß Wortspiele dieser Art selbst ein Bedürfnis des Geistes anzeigen, der, da wir das, was in uns vorgeht, nicht geradezu ausdrücken können, durch Gegensätze zu operieren, die Frage von zwei Seiten zu beantworten und so gleichsam die Sache in die Mitte zu fassen sucht.

Zuschauer. Gut denn! Nur erklären Sie sich deutlicher und, wenn ich bitten darf, in Beispielen!

Anwalt. Die werde ich leicht zu meinem Vorteil aufbringen können. Zum Beispiel also, wenn Sie in der Oper sind, empfinden Sie nicht ein lebhaftes, vollständiges Vergnügen?

Zuschauer. Wenn alles wohl zusammenstimmt, eines der vollkommensten, deren ich mir bewußt bin.

Anwalt. Wenn aber die guten Leute da droben singend sich begegnen und bekomplimentieren, Billets absingen, die sie er-

5. Perspektiv, B Perspektive. — 8. soviel, B so viel.

halten, ihre Liebe, ihren Haß, alle ihre Leidenschaften singend darlegen, sich singend herum schlagen und singend verscheiden, können Sie sagen, daß die ganze Vorstellung oder auch nur ein Teil derselben wahr scheine, ja, ich darf sagen, auch nur einen Schein des Wahren habe?

Zuschauer. Fürwahr, wenn ich es überlege, so getraue ich mich das nicht zu sagen. Es kommt mir von allem dem freilich nichts wahr vor.

Anwalt. Und doch sind Sie dabei völlig vergnügt und zufrieden.

Zuschauer. Ohne Widerrede. Ich erinnere mich zwar noch wohl, wie man sonst die Oper eben wegen ihrer groben Unwahrscheinlichkeit lächerlich machen wollte, und wie ich von je her demohngeachtet das größte Vergnügen dabei empfand und immer mehr empfinde, je reicher und vollkommner sie geworden ist.

Anwalt. Und fühlen Sie sich nicht auch in der Oper vollkommen getäuscht?

Zuschauer. Getäuscht, das Wort möchte ich nicht brauchen! — Und doch ja! — und doch nein!

Anwalt. Hier sind Sie ja auch in einem völligen Widerspruch, der noch viel schlimmer als ein Wortspiel zu sein scheint.

Zuschauer. Nur ruhig, wir wollen schon ins klare kommen.

Anwalt. Sobald wir im klaren sind, werden wir einig sein. Wollen Sie mir erlauben, auf dem Punkt, wo wir stehen, einige Fragen zu thun?

Zuschauer. Es ist Ihre Pflicht, da Sie mich in diese Verwirrung hineingefragt haben, mich auch wieder heraus zu fragen.

Anwalt. Sie möchten also die Empfindung, in welche Sie durch eine Oper versetzt werden, nicht gerne Täuschung nennen?

Zuschauer. Nicht gern, und doch ist es eine Art derselben, etwas, das ganz nahe mit ihr verwandt ist.

Anwalt. Nicht wahr, Sie vergessen beinah sich selbst?

Zuschauer. Nicht beinahe, sondern völlig, wenn das Ganze oder der Teil gut ist.

Anwalt. Sie sind entzückt?

Zuschauer. Es ist mir mehr als einmal geschehen.

11 ff. Ich erinnere mich ... wollte. Anspielung auf die leidenschaftliche Bekämpfung der Oper durch Gottsched und seine Anhänger. — 14. demohngeachtet, B dessen ungeachtet.

Anwalt. Können Sie wohl sagen, unter welchen Umständen?

Zuschauer. Es sind so viele Fälle, daß es mir schwer sein würde, sie aufzuzählen.

Anwalt. Und doch haben Sie es schon gesagt; gewiß am meisten, wenn alles zusammenstimmte.

Zuschauer. Ohne Widerrede!

Anwalt. Stimmte eine solche vollkommne Aufführung mit sich selbst oder mit einem andern Naturprodukt zusammen?

Zuschauer. Wohl ohne Frage mit sich selbst.

Anwalt. Und die Übereinstimmung war doch wohl ein Werk der Kunst?

Zuschauer. Gewiß!

Anwalt. Wir sprachen vorher der Oper eine Art Wahrheit ab; wir behaupteten, daß sie keinesweges das, was sie nachahmt, wahrscheinlich darstelle; können wir ihr aber eine innere Wahrheit, die aus der Konsequenz eines Kunstwerks entspringt, ableugnen?

Zuschauer. Wenn die Oper gut ist, macht sie freilich eine kleine Welt für sich aus, in der alles nach gewissen Gesetzen vorgeht, die nach ihren eignen Gesetzen beurteilt, nach ihren eignen Eigenschaften gefühlt sein will.

Anwalt. Sollte nun nicht daraus folgen, daß das Kunstwahre und das Naturwahre völlig verschieden sei und daß der Künstler keinesweges streben sollte noch dürfe, daß sein Werk eigentlich als ein Naturwerk erscheine?

Zuschauer. Aber es scheint uns doch so oft als ein Naturwerk.

Anwalt. Ich darf es nicht leugnen. Darf ich dagegen aber auch aufrichtig sein?

Zuschauer. Warum das nicht! Es ist ja doch unter uns diesmal nicht auf Komplimente angesehen.

Anwalt. So getraue ich mir zu sagen: Nur dem ganz ungebildeten Zuschauer kann ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen, und ein solcher ist dem Künstler auch lieb und wert, ob er gleich nur auf der untersten Stufe steht. Leider aber nur so lange, als der Künstler sich zu ihm herabläßt, wird jener zufrieden sein; niemals wird er sich mit dem echten Künstler erheben, wenn dieser den Flug, zu dem ihn das Genie treibt, beginnen, sein Werk im ganzen Umfang vollenden muß.

Zuschauer. Es ist sonderbar, doch läßt sich's hören.

Anwalt. Sie würden es nicht gern hören, wenn Sie nicht schon selbst eine höhere Stufe erstiegen hätten.

Zuschauer. Lassen Sie mich nun selbst einen Versuch machen, das Abgehandelte zu ordnen und weiter zu gehen, lassen Sie mich die Stelle des Fragenden einnehmen.

Anwalt. Desto lieber.

Zuschauer. Nur dem Ungebildeten, sagen Sie, könne ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen.

Anwalt. Gewiß! Erinnern Sie sich der Vögel, die nach des großen Meisters Kirschen flogen.

Zuschauer. Nun, beweist das nicht, daß diese Früchte fürtrefflich gemalt waren?

Anwalt. Keineswegs, vielmehr beweist es mir, daß diese Liebhaber echte Sperlinge waren.

Zuschauer. Ich kann mich doch deswegen nicht erwehren, ein solches Gemälde für fürtrefflich zu halten.

Anwalt. Soll ich Ihnen eine neuere Geschichte erzählen?

Zuschauer. Ich höre Geschichten meistens lieber als Räsonnement.

Anwalt. Ein großer Naturforscher besaß unter seinen Haustieren einen Affen, den er einst vermißte und nach langem Suchen in der Bibliothek fand. Dort saß das Tier an der Erde und hatte die Kupfer eines ungebundnen naturgeschichtlichen Werkes um sich her zerstreut. Erstaunt über dieses eifrige Studium des Hausfreundes, nahte sich der Herr und sah zu seiner Verwunderung und zu seinem Verdruß, daß der genäschige Affe die sämtlichen Käfer, die er hie und da abgebildet gefunden, herausgespeist habe.

Zuschauer. Die Geschichte ist lustig genug.

Anwalt. Und passend, hoffe ich. Sie werden doch nicht diese illuminierten Kupfer dem Gemälde eines so großen Künstlers an die Seite setzen?

Zuschauer. Nicht leicht.

Anwalt. Aber den Affen doch unter die ungebildeten Liebhaber rechnen?

10. Meisters ... flogen. Nach einer von Plinius (35, 64) überlieferten Anekdote, welche später mit Variationen in zahlreiche Malerbiographien übergegangen ist, sollen die von dem Hauptmeister der jonischen Malerschule Zeuxis im Wettstreit mit Parrhasios gemalten Trauben durch ihre Natürlichkeit lebende Vögel angelockt haben. — 11 f. fürtrefflich, B vortrefflich. Ebenso Z. 16. — 13. beweist es mir. In beiden Drucken beweist mir.

Zuschauer. Wohl, und unter die gierigen dazu. Sie erregen in mir einen sonderbaren Gedanken! Sollte der ungebildete Liebhaber nicht eben deswegen verlangen, daß ein Kunstwerk natürlich sei, um es nur auch auf eine natürliche, oft rohe und gemeine Weise genießen zu können?

Anwalt. Ich bin völlig dieser Meinung.

Zuschauer. Und Sie behaupteten daher, daß ein Künstler sich erniedrige, der auf diese Wirkung losarbeite?

Anwalt. Es ist meine feste Überzeugung.

Zuschauer. Ich fühle aber hier noch immer einen Widerspruch. Sie erzeigten mir vorhin und auch sonst schon die Ehre, mich wenigstens unter die halbgebildeten Liebhaber zu zählen.

Anwalt. Unter die Liebhaber, die auf dem Wege sind, Kenner zu werden.

Zuschauer. Nun, so sagen Sie mir: Warum erscheint auch mir ein vollkommnes Kunstwerk als ein Naturwerk?

Anwalt. Weil es mit Ihrer bessern Natur übereinstimmt, weil es übernatürlich, aber nicht außernatürlich ist. Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur. Aber indem die zerstreuten Gegenstände in Eins gefaßt und selbst die gemeinsten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, so ist es über die Natur. Es will durch einen Geist, der harmonisch entsprungen und gebildet ist, aufgefaßt sein, und dieser findet das Fürtreffliche, das in sich Vollendete auch seiner Natur gemäß. Davon hat der gemeine Liebhaber keinen Begriff; er behandelt ein Kunstwerk wie einen Gegenstand, den er auf dem Markte antrifft; aber der wahre Liebhaber sieht nicht nur die Wahrheit des Nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des Ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Überirdische der kleinen Kunstwelt; er fühlt, daß er sich zum Künstler erheben müsse, um das Werk zu genießen, er fühlt, daß er sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln, mit dem Kunstwerke wohnen, es wiederholt anschauen und sich selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse.

Zuschauer. Gut, mein Freund! Ich habe bei Gemälden, im Theater, bei andern Dichtungsarten wohl ähnliche Empfindungen gehabt und das ohngefähr geahnet, was Sie fordern. Ich will

25. Fürtreffliche, B Vortreffliche. — 37. ohngefähr, B ungefähr.

künftig noch besser auf mich und auf die Kunstwerke acht geben; wenn ich mich aber recht besinne, so sind wir sehr weit von dem Anlaß unsers Gesprächs abgekommen. Sie wollten mich überzeugen, daß ich die gemalten Zuschauer in unserer Oper zulässig finden solle; und noch sehe ich nicht, wenn ich bisher auch mit Ihnen einig geworden bin, wie Sie auch diese Lizenz verteidigen und unter welcher Rubrik Sie diese gemalten Teilnehmer bei mir einführen wollen.

Anwalt. Glücklicherweise wird die Oper heute wiederholt, und Sie werden sie doch nicht versäumen wollen?

Zuschauer. Keineswegs!

Anwalt. Und die gemalten Männer?

Zuschauer. Werden mich nicht verscheuchen, weil ich mich für etwas besser als einen Sperling halte.

Anwalt. Ich wünsche, daß ein beiderseitiges Interesse uns bald wieder zusammen führen möge.

---

16. zusammen führen, B zusammenführen.

Über den Hochschnitt.

(Propyläen. Ersten Bandes Zweites Stück. Tübingen 1799. S. 164—174.)

Die Hochschnitte, welche man von seiten der Kunst sowohl als von seiten der Handarbeit eine Zeit lang, wo nicht vergessen, doch vernachlässigt hatte und welche in Deutschland nur von wenigen Personen und zwar noch selten genug gefertigt wurden, kommen jetzt lebhaft zur Sprache, da die Engländer in dieser Art zu arbeiten besonders auffallende und anziehende Werke geliefert haben. Hier stehe etwas Weniges zur Übersicht sowohl dessen, was geschehen ist, als dessen, was noch wahrscheinlich gethan werden könnte.

Das Hochschneiden (Holzschneiden, Formschneiden), aus dem die Buchdruckerkunst sich entwickelte, hielt sich eine Zeit lang an derselben fest und subordinierte sich ihr. Es war nichts Seltenes, daß Buchdrucker und Formschneider sich in *einer* Person vereinigte.

Wie sich das mechanische Talent des Formschneiders vermehrte, wollte er sich auch in einem höhern Kreise zeigen; daher entstanden die vortrefflichen Arbeiten, welche im sechzehnten Jahrhundert in Deutschland und in Italien von verschiednen bekannten und unbekannten Meistern verfertigt worden. Diese, sowie mehrere

1. Über den Hochschnitt. Zuerst in der Hempelschen Ausgaoe (28, 533 ff.) wieder abgedruckt. Im Inhaltsverzeichnis des Heftes ist dieser Aufsatz folgendermaßen bezeichnet: „Über Holzschnitte. Bei Gelegenheit der neuen englischen Arbeiten von Bewick und Anderson." — Bei Übersendung dieser Arbeit an Schiller den 28. Juli 1798 schreibt Goethe: „In der Anzeige der neuen Anaglyphik gebe ich ein Beispiel, wie man wohl sogar jedes Mechanisch-Einzelne an das Allgemeine der geistigen Kunst immer künftig anschließen sollte." Holzschnitte Ungers, des Verlegers seiner neuen Schriften, der zugleich als Lehrer der Holzschneidekunst an der Berliner Akademie thätig war, erhielt er im November durch A. W. Schlegel zugleich mit älteren, doch konnte er die deutschen Arbeiten den englischen nicht gleichsetzen (an Meyer 15. November, an A. W. Schlegel 12. Dezember 1798). Schon im Sommer 1798 ließ Goethe durch den weimarer Steinschneider Facius als Versuch, die englische Manier in Kupfer nachzuahmen (siehe an Meyer 15. Juni 1798), die Decke für Schillers Musenalmanach auf das Jahr 1799 stechen. — Vergl. auch unten (S. 123 f.) Goethes spätere Bemerkung über Ungers Holzschnitte.

Blätter, die Albrecht Dürers Namen führen, haben den Gehalt geistreicher Zeichnungen mit der Feder. Ebenso vortrefflich in ihrer Art sind die meisten Figuren in dem großen anatomischen Werke des Andreas Vesalius, und man wird besonders von Knochen wenig andere ebenso gute und charakteristische Abbildungen aufzuweisen haben. Ähnliches Lob verdienen auch verschiedne Vögel im großen Geßnerischen Tierbuche; allein das Schätzbarste und in gewissem Sinne auch Kunstgerechteste der ganzen Gattung sind wohl die mit drei Stöcken gedruckten Blätter von italienischen Künstlern, welche getuschte und weiß aufgehöhte Zeichnungen nachahmen. Von einigen sehr seltenen Stücken nach Zeichnungen von Parmegianino wird behauptet, daß er sie selbst geschnitten habe, welches man sich um so leichter überredet, als sie mit unvergleichlicher Kunst und Geist gearbeitet sind. Wir haben einst Gelegenheit gehabt, ein solches Blatt mit der wirklichen Originalzeichnung zu vergleichen, und wir fanden im wesentlichen die Vorzüge des Originals nicht überwiegend. Auch war die übrige Ähnlichkeit so täuschend, daß dieser Holzschnitt in der berühmten Sammlung, wo die Vergleichung angestellt worden, lange für eine Zeichnung gegolten hat.

Nehmen wir nun aber nach dem, was oben gesagt worden, im allgemeinen an, daß die meisten Holzschnitte von den Malern der damaligen Zeit den Formschneidern vorgezeichnet worden, so könnte man darin schon den Keim zum Verderben, zum successiven Absterben dieses Zweigs der Kunst vorbereitet finden. Denn die Maler dachten bloß daran, eine zierliche und geistreiche Zeichnung

3 f. anatomischen ... Vesalius. Andreas Vesalius (1514—1564), belgischer Anatom. Sein Hauptwerk De humani corporis fabrica libri septem erschien in Basel 1543 mit vortrefflichen Holzschnittillustrationen. — 7. im großen Geßnerischen Tierbuche. Konrad Gesner (1516—1565), der größte Polyhistor seiner Zeit, geboren und gestorben in Zürich, hat sich vor allem mit den Naturwissenschaften beschäftigt, und hat die Ergebnisse seines ungeheuren Sammelfleißes, soweit sie das Gebiet der Zoologie betrafen, niedergelegt in der Historia animalium (Zürich 1551—1558), deren Abbildungen gesondert ebenda 1553—1560 erschienen. Deutsche Ausgabe: Thierbuch, das ist ein kurtze beschreybung aller vierfüssigen Thieren 2c. erstlich durch ... Cunrat Geßner in Latin beschriben ... yetzunder aber durch D. Cunrat Forer ... in das Teutsch gebracht. Zürych 1583. — 11 f. Von einigen ... Parmegianino. Über die nach Zeichnungen des Francesco Mazzola gen. „Parmegianino" (1504—1540) von Niccolo Vincentino, Ugo da Carpi, Antonio da Trento, Andrea Andreani u. a. ausgeführten Clairobscur-Holzschnitte vergl. besonders Bartsch XII und Passavant, Peintre-Graveur VI, S. 205 ff. Siehe auch Vasari, Vite dei pittori etc. ed. Milanesi. V, S. 226. Mazzola war unter dem Einfluß Correggios in Parma gebildet, dann unter dem Michelangelos und Raphaels in Rom; thätig in Parma, Rom und Bologna. Über die in Goethes Besitz befindlichen Clairobscurblätter Parmegianinos vergl. Schuchardt I, S. 50, Nr. 468 ff.

mit der Feder zu machen, kannten aber die Schwierigkeiten des Schnitts nicht, und wenn sie solche kannten, hatten sie wenigstens kein großes Interesse, ihnen auszuweichen oder auf andere Manieren zu denken, wodurch man die Hindernisse vermieden und zugleich die Vorteile des Holzschnittes benutzt hätte, welches um so mehr zu wünschen gewesen wäre, weil man dadurch dieser Arbeit mehr Anmut gegeben und ihre Ausübung fortgepflanzt hätte. Es kam aber bald dahin, daß die Kupferstiche und radierte Blätter einen großen Vorzug im Zierlichen und Gefälligen über die Holzschnitte erlangten, wodurch sich die Liebhaberei allmählich auf jene wendete und den Fall dieser nach sich zog. Denn die ganze Arbeit und Behandlung hing von dem Kupferstecher ab, der auf seine Weise die zarteste schraffierte Zeichnung noch übertreffen konnte.

Die Formschneider, welche nicht zurückbleiben wollten, suchten sich mit ihrer Arbeit den Kupferstichen zu nähern, mußten aber notwendig auf diesem Wege, da ihnen Materie und Mechanismus widerstrebten, zurückbleiben. Anstatt auf eigenem Wege zu wetteifern, suchten sie vergebens den Kupferstecher auf dem seinigen zu erreichen und müdeten sich an Schwierigkeiten ab, wodurch doch zuletzt keine proportionierte Wirkung hervorgebracht wurde. Man könnte sie einem Trompeter vergleichen, der auf seinem Instrumente den Flötenspieler nachahmen wollte.

Indessen lag in den Holzschnitten der frühern Zeit ein fruchtbarer Keim, der erst in unsern Tagen, und zwar von den Engländern entwickelt wurde.

Der Zeichner, wenn er eine Federzeichnung für den Holzschneider arbeitete, kam, besonders wo es ihm um Kraft der Haltung, vollkommnen Schatten, dunkle Lokalfarben zu thun war, in den Fall, daß er wünschen mußte, ganz dunkle Räume anzulegen, um sie mit hellen Strichen wieder beleben zu können.

Unter den Dürerischen Holzschnitten findet sich der Fall selten. Nur die Augen des großen Ecce Homo und der kaiserliche Adler über Maximilians Bildnis sind auf diese Weise behandelt. Was aber ganz hieher gehört, sind diejenigen Blätter,

32. Ecce Homo. Das große dornengekrönte Christushaupt. Bartsch, App. Nr. 26, eine vergrößerte Kopie nach Dürer, wahrscheinlich von H. S. Beham. Vergl. Schuchardt I, S. 119, Nr. 159. — 33. Maximilians Bildnis. Das Brustbild des Kaisers Maximilian mit der Einfassung (1519). Bartsch S. 162, Nr. 153. Der schwarze Adler befindet sich in dem Wappenschild, welches von zwei auf den Säulen der Umrahmung fußenden Greifen gehalten wird. Vergl. Schuchardt a. a. O. Nr. 153.

wo auf runden schwarzen Schilden eine helle geflochtene Drahtarbeit gezeichnet ist.

So findet man auch auf andern Holzschnitten, die nicht sowohl in schraffierter Manier als umrißweise behandelt sind, die Lokaltinten der Hüte, Schuhe, Samtbänder und dergleichen durch eine schwarze Fläche angedeutet; ja wir haben einen Hochschnitt vor uns, wo auf der Schattenseite eines durchaus dunklen Meßgewandes der Reflex eingeschnitten und also auf dem Abdruck durch weiße Striche hervorgebracht ist.

Ob nun die neuern Engländer auf diese ältern Beispiele aufmerksam geworden (die Geßnerischen Vögel haben sie ohnstreitig im Auge gehabt), oder ob die allgemeine Richtung ihrer Nation, welche nach Haltung und Helldunkel vorzüglich hinstrebt, sie auf die neue Art zu arbeiten geführt, wollen wir nicht entscheiden. Genug, wenn die ältere und bisherige deutsche Art sich ausschließlich der Nachahmung einer solchen Zeichnung nähert, die mit schwarzen Strichen auf weiß Papier gezogen ist, so gleicht die englische, wenigstens zu den Schattenpartien, einer Zeichnung, da das Schwarze mit Weiß aufgehöht worden.

Die englischen Formschneider, von denen wir Arbeiten kennen, sind zwei Brüder Bewick, ein anderer heißt Anderson.

Der jüngere von den Bewicks, Thomas, gab eine History

1. Schilden. Die sechs sogenannten „Knoten" Dürers: schwarze, runde Scheiben mit weißen Knotenverschlingungen. Bartsch S. 159 f., Nr. 140—145. Schuchardt I, S. 119, Nr. 152. — 11. Geßnerischen Vögel. Vergl. Anm. S. 57 zu Z. 7. — 22. von den Bewicks. Thomas Bewick ist vielmehr der ältere und berühmtere der beiden Brüder. 1753 zu Cherryburn in Northumberland geboren, bis 1774 Schüler des Kupferstechers Ralph Beilby in Newcastle, wandte er sich der Ausbildung des vernachlässigten Holzschnittes zu, und war als Illustrator 1776 in London, sodann (1777—1782) in Newcastle neben Beilby, unterstützt von seinem jüngeren Bruder John (1760—1828), thätig. Der Anteil der beiden Brüder an den zahlreichen Holzschnittillustrationen und Einzelblättern, die aus dieser Werkstatt in Newcastle hervorgingen, ist nicht mehr überall genau zu bestimmen, jedoch war Thomas Bewick der Lehrer seines jüngeren Bruders, und ihm allein gebührt der Ruhm, den Holzschnitt in völlig eigenartiger Weise regeneriert zu haben. Er bediente sich einer anderen Technik, als der Holzschneider der Renaissance, indem er dessen Schneidemesser mit dem Stichel vertauschte, mit welchem er den Holzstock (Buchsbaumplatte, Hirnholz im Gegensatz zum Langholz) ähnlich bearbeitete, wie der Stecher die Kupferplatte. Der Auftrag der Druckerschwärze erfolgte jedoch, der traditionellen Holzschnitttechnik gemäß, auch hier nur auf die stehengebliebene Oberfläche des Holzstockes, die eingeschnittene Linie bleibt beim Abdruck füglich weiß, und hierdurch empfängt dieser „Holzstich" eine beim Mangel der Schraffierung mehr durch zartabgestufte Tonwerte, als durch scharfe Zeichnung erzielte, mehr malerische als zeichnerische Wirkung: „An die Stelle des zeichnerischen Faksimileschnittes tritt der malerische Tonstich" [Lützow]. Die von Goethe im folgenden namhaft gemachten Werke: „A General History of Quadrupeds" (Newcastle-upon-Tyne 1790) und „A History of British Birds" (Newcastle 1797—1804) sind die berühmtesten geblieben. — 1885 wurde von Quaritch in London eine Faksimile-Ausgabe „Memorial Edition of Thomas Bewicks

of quadrupeds heraus, wovon wir nur wenige Blätter gesehen haben. Die Pelze der Tiere sind außerordentlich fein und zart ausgeführt, wenige aber nach ihrem charakteristischen Zug und Schwung den Gliedmaßen, über welche sie sich herlegen, gemäß dargestellt; auch scheint dieses sein Lehrlingswerk gewesen zu sein; denn in der History of british birds sind die Vögel sowohl als die Vignetten äußerst fein und zierlich geschnitten; doch ist die Arbeit, womit die prächtige Ausgabe von Somervilles Gedicht, The Chase, geziert ist, noch vollkommner, die Titel nämlich nebst Vignetten zu Anfang und am Ende von jedem der vier Bücher. Sie sind von dem ältern Bewick, der vor Vollendung des Werkes starb, sämtlich gezeichnet. Alles ist mit ungemeiner Sauberkeit gearbeitet, vorzüglich aber überraschen die Titel, und unter diesen wieder besonders die beiden zum dritten und vierten Buche, durch Glanz und Zierlichkeit der Striche, durch Kraft, harmonische Abstufung der Töne und daher entstehende gute Wirkung, so daß sie die Vergleichung mit den saubersten Kupferstichen nicht zu scheuen brauchen. Gute Druckfarbe, schönes Papier, sorgfältiger Abdruck tragen freilich das Ihrige zu diesem Effekt bei.

Von Anderson kennen wir verschiedene Arbeiten, unter denen sich besonders eine Ankündigungskarte mit einem einfachen ländlichen Gegenstande auszeichnet; sie fällt durch Zierlichkeit des Schnittes, durch Kraft und Wirkung ebenso gut in die Augen als die Bewickischen Stöcke.

Allein um solche Arbeiten gehörig zu schätzen, muß man vor allen Dingen den Zeichner von dem Formschneider, und wenn sie auch in einer Person zusammentreffen sollten, unterscheiden.

works“ in 5 Bänden ediert, welche auch die unvollständige Selbstbiographie Thomas Bewicks enthält. Von den zahlreichen Biographien ist die beste: Austin Dobson, Thomas Bewick and his pupils. London 1889.

9. The Chase, a Poem, by William Somerville, Esq., with woodcuts engraved by Thomas Bewick, after designs by John Bewick. London 1796. John Bewick, der jüngere, starb schon 1795. — 20. Alexander Anderson, 1775 geboren in New-York, schon früh durch Kopieren von anatomischen Figuren in der Grabsticheltechnik geübt, kopierte, während er Medizin studierte, John Bewicks im gleichen Jahre in London erschienenen Holzschnitte zum „Looking Glass for the Mind“ zum Teil durch Schriftmetallschnitt, zum Teil in Holzschnitt, dessen Technik er sich völlig als Autodidakt zu eigen machte. 1798 gab er die Medizin völlig auf und wandte sich ausschließlich der Holzschneide- und später der Kupferstechkunst zu. 1802 kopierte er Bewicks „Quadrupeds“. Von seinen selbständigen Holzschnitten, mit denen die Geschichte des Holzschnittes in Amerika glänzend beginnt, sind besonders ein großes Skelett (1796) und die Illustrationen zu Bells „Anatomy“ und zu Shakespeare zu erwähnen. Er starb 1870 zu Jersey-City. Vergl. auch: W. J. Linton, „The masters of Wood-Engraving“. London 1889. Bewick S. 133 ff. Anderson S. 196 f.

Das hohe Charakteristische, besonders in der Zeichnung, das die Alten, die wir oben gerühmt haben, vorzüglich zum Endzwecke hatten, wird man in den Bewickischen Arbeiten nicht suchen. Die Vögel haben ein gutes, natürliches Ansehen; in Absicht aber auf die bedeutenden Züge können sie sich mit den bessern im Geßnerischen Werke nicht messen. Dagegen ist das Einzelne, die Lage der Federn, ihre verschiedenen Lokaltinten, und was hierzu gehören mag, bei einigen im höchsten Grade zu loben.

Es läßt sich also leicht begreifen, daß diese neuern Holzschnitte mit jenen ältern soliden Arbeiten nicht verglichen werden können. Denn wenn man Anforderungen an Form, Geist, Gedanke, Ausdruck u. s. w. machen wollte, so würden sie dabei sehr zu kurz kommen. Sie sind Dinge von einer ganz andern Art, und man kann sagen, auch wohl zu einem ganz andern Zweck.

Die alten Künstler bekümmerten sich wohl nicht um die Striche als Striche, wie glänzend und fein sie ausfallen, wie sie liegen und welchen Effekt sie in diesem Sinne thun sollten; sie strebten vielmehr einzig darnach, das hohe Ziel der darstellenden Kunst in Bedeutung und Form zu erreichen. Ein gewisser Grad von Ordnung und Reinlichkeit folgte schon von selbst aus diesem Begriff.

Die neuern Engländer sind mehr als geschickte Handarbeiter zu betrachten, deren höchster Zweck ist, saubere Arbeit zu machen. Neigt sich nicht aber die Kupferstecherei, ja wir möchten beinahe sagen, die Kunst überhaupt, um sich nach der Zeit zu bequemen, gegen diese Seite hin? Der herrschende Geschmack fordert vom wahrhaft Guten, ja vom Schönen selbst, daß es im gleißenden Gewande auftrete, wenn es Eingang finden will. Was Wunder also, daß die alte Art, in Holz zu schneiden, fast gänzlich abgekommen, woran aber nicht sowohl die Formschneider als die Zeichner Schuld sein mögen, und so ehrwürdig sie auch ist, doch jetzt wenig Liebhaber mehr findet, ja daß Holzschnitt und Holzschnittsmanier sogar zur Gleichnisrede dienen müssen, um eine rohe, ungeglättete Arbeit anzudeuten.

Dagegen ist nichts natürlicher, als daß die neuern englischen Holzschnitte mit Beifall aufgenommen werden und eine sehr lebhafte Sensation erregen, da sie so ganz dem Bedürfnis der Zeit angemessen sind. Fein, niedlich, angenehm, ins Auge fallend

und, was wahrscheinlich nicht die letzte Empfehlung sein wird, obendrein noch wohlfeil.

Nun aber bleibt uns noch die Frage zu untersuchen übrig, ob diese neuen englischen Holzschnitte von seiten der Behandlung einigen Vorteil über die alten haben, und es scheint in der That, als ob hier ein nicht unbeträchtlicher Gewinn erhalten worden und noch mehr für die Zukunft zu hoffen sei.

Derjenige, der zuerst diese neue Manier, in Holz zu schneiden, aufgebracht, verdient Lob, daß er die Natur dieses Kunstzweiges wohl untersucht, erkannt und darauf die Verbesserung der Behandlungsmanier gegründet hat. Die Schwierigkeiten sind dabei nicht gesucht, sondern vermieden, und was uns besonders zweckmäßig dünkt, der starke Schatten wird überhaupt als eine dunkle Masse angesehen und nur auf verschiedne Weise mit den lichten Partien vereinigt; die Reflexe sind in denselben hineingearbeitet, da hingegen der gewöhnliche Holzschnitt das Ganze als Licht betrachtet und seine Striche, wie bei einer Zeichnung mit der Feder auf weiß Papier geschieht, vervielfacht oder verstärkt, je nachdem ein tieferer Schatten ausgedrückt werden soll. Weil nun jener Begriff der Malerei und der Lehre von den Massen weit näher liegt als dieser, so ist man bei der neuen Art, in Holz zu schneiden, des Effekts ohne Zweifel sicherer als selbst bei gewöhnlichen Kupferstichen und genießt in diesem Stück ohngefähr die Vorteile einer ebenso milden Wirkung des Schattens, wie sie die schwarze Kunst gewährt.

Was die Abstufung der Töne zur Andeutung der Lokalfarben und der Haltung betrifft, so zeigen die vor uns liegenden Versuche, daß der Holzschnitt auch von dieser Seite allen Forderungen der Kunst Genüge leisten kann.

Vorausgesetzt also, daß man Mittel fände, große Stöcke in dieser neuen Art zu verfertigen und, welches vielleicht nicht die kleinste Schwierigkeit sein dürfte, sie gut abzudrucken, so läßt sich als wahrscheinlich vermuten, daß die Holzschnitte, da sie von guten Künstlern gearbeitet, aller der gefälligen Eigenschaften fähig sind, wodurch sich die gestochnen, geschabten und geätzten Blätter

25. die schwarze Kunst oder Schabkunst, eine um 1640 von Ludwig von Siegen erfundene Art der Plattenbearbeitung, bei welcher die Platte aufgerauht, „graniert", und alles, was im Abdruck hell erscheinen soll, mit dem „Schabeisen" geglättet wird, wodurch besonders die Licht- und Schattenübergänge zart wiedergegeben werden können.

empfehlen, fortan auch in besserm Rufe stehen und gleich diesen Ehre und Gunst beim Publikum genießen werden.

Ob wir nun gleich für die Kunst im höhern Sinne von beiden erwähnten Holzschnittsarten nichts zu erwarten haben, denn die Kunst kann wohl auf den Mechanismus, der Mechanismus aber umgekehrt nicht auf sie eine günstige Wirkung äußern, so werden wir doch, in Betracht, daß jede Ausübung eines vorzüglichen Talents, welches in dem gegenwärtigen Falle noch besonders zu Verbreitung nützlicher Kenntnisse dienen kann, allemal schätzbar sein muß, gelegentlich wieder auf diesen Gegenstand zurückkehren.

Über die Behandlungsart des ältern bisher bekannten Holzschnittes könnte uns Herr Unger, als welcher darin vorzügliche Geschicklichkeit besitzt, am besten aufklären; vielleicht würden wir indes auch mit den englischen Handgriffen bekannt, um solche nach Deutschland überzupflanzen.

---

1. diesen. Im ersten Druck „diesem". — 13. Gleichzeitig mit Bewick und noch bevor sich die neue Technik auf dem Kontinente verbreitete, hatten die beiden Unger, Vater und Sohn, an der Hebung des herabgekommenen Holzschnittes gearbeitet. „Wie Bewick, so sah sich auch der Berliner Holz- und Stempelschneider Joh. Friedrich Gottlieb Unger, Lehrer der Holzschneidekunst an der Akademie (1750—1804), auf den Wettbewerb mit den Almanachbildern der Kupferstecher angewiesen und suchte dieser Kupferstichmanier mit den Mitteln der alten Technik nachzukommen" (Lützow). Er hat auch mehrere Schriften über die Holzschneidekunst verfaßt.

Chalkographische Gesellschaft zu Dessau.

(Propyläen. Zweiten Bandes Erstes Stück. Tübingen 1799. S. 124—126.)

Die Entstehung und Verfassung dieses für Kunst und Kunsthandel so bedeutenden Instituts können wir bei unsern Lesern wohl schon als bekannt voraussetzen, indem den meisten derselben gewiß jene Blätter zu Handen gekommen sind, durch welche man das Publikum schon früher davon unterrichtete.

1. Chalkographische Gesellschaft zu Dessau. Abgedruckt zuerst in der Hempelschen Ausgabe 28, 302 ff. — Nach Meyers Angabe (Eckermann im Morgenblatt 1842 Nr. 62) von Goethe und Meyer gemeinsam bearbeitet. Die mehrfach erörterte Frage, wie weit Goethes Anteil reicht (Strehlke bei Hempel a. a. O., Weizsäcker in D. L.-D. 25, LIX f. und Vierteljahrsschr. f. Litt.-Gesch. 2, 597 f., W. v. Biedermann im Arch. f. Litt.-Gesch. 15, 201), ist jetzt durch Goethes Tagebuch einigermaßen geklärt. Dort heißt es unterm 12. Februar 1799: Früh die Beurteilung der Dessauer Arbeiten redigiert. Unterm 13. und 14.: Die Dessauer Recension weiter abgeschrieben. Noch verschiedenes zum dritten Stück der Propyläen. Unterm 16.: Einleitung in die Anzeige . . . der Dessauer Chalkographie. Unterm 20. endlich: Einleitung zu dem Dessauer Institut. Es steht hiernach fest, daß die Einleitung von Goethe verfaßt ist und er an der folgenden Besprechung der einzelnen Kunstwerke als Redakteur beteiligt ist. Einem schon früher (Bd. 26 S. 48 f.) von uns ausgesprochenen Grundsatz gemäß ist hier nur die Einleitung aufzunehmen, wenn auch unzweifelhaft in den übrigen Teilen, besonders im Schlußabschnitt manches Goethe zuzuweisen ist. — Über den hier behandelten Gegenstand schreibt Goethe an Meyer (19. Januar 1797): „In Dessau hat man ein Kupferstecher-Institut unternommen, wovon die Folge erst zeigen muß, ob es bestehen kann. Man hat verschiedene Künstler hingezogen, die in schwarzer Kunst, Aqua tinta und punktierter Manier nach Zeichnungen und Kopien arbeiten, welche man vom weiten und nahen her anschafft. Unter den Künstlern sind einige recht geschickte Leute und in der Wahl der Gegenstände fängt man auch an sorgfältig zu werden; von Nahl und Seidelmann, von Biermann und anderen sind schöne Zeichnungen vorrätig . . . Alles kommt auf den Absatz an, bei welchem Freund Bertuch seine Künste zeigen wird. Die Namen der Künstler und die Konstitution des Ganzen schreibe ich Ihnen nächstens, denn es mag sich heben und erhalten, oder sinken und zu Grunde gehen, so ist es immer für den Künstler ein merkwürdiges Phänomen und er kann hoffen, wenn es reüssiert, sich mit ernsthaften Arbeiten daran anzuschließen." — Bald darauf scheinen die Leistungen der Gesellschaft erheblich gesunken zu sein; wenigstens spricht sich Goethe an Schiller den 22. Juni 1799 höchst ungünstig über ihre neuen Blätter aus. — Zum Thema vergl.: A. H. Valentini, Die chalkographische Gesellschaft zu Dessau unter der Regierung des Herzogs Leopold Friedrich Franz. Mit dem vollständigen Verlagsverzeichnisse der Gesellschaft. Dessau 1847. 8°. Die „Chalkographische Gesellschaft" schloß sich an ein Privatunternehmen des Freiherrn v. Brabeck zu Söder an, welcher mit dem Plan hervortrat, in Dessau einen Verein deutscher Kupferstecher und einen Kupferstichverlag zu gründen. Zunächst erfolgte dies auf privatem Wege. Die Kupferstecher Huck und Freidhoff, welche Brabeck schon 1794 für die Reproduktion von Bildern seiner Gemäldegalerie von Düsseldorf nach

Gleicherweise halten wir das Verdienstliche einer solchen Anstalt so sehr in die Augen fallend, daß wir sie deshalb im allgemeinen zu loben billig unterlassen.

Die Sache spricht für sich selbst, und jedermann wird einsehen, wie bedeutend es für Maler und Kupferstecher sein müsse, wenn zu einer Zeit, welche im ganzen die Künste so wenig begünstigt, sich ein Mittelpunkt feststellt, von da aus manches treffliche Werk, manche gute Arbeit gefördert werden kann.

Legt man das ganze Portefeuille der bis jetzt herausgegebenen Blätter vor sich, so kann man die Geschichte der Entstehung und des Fortgangs dieses Instituts sich leicht vergegenwärtigen. Bei Anfängen einer solchen Art ist manches zufällig; genug, wenn die Fortschritte immer zweckmäßig bleiben. Liebhaberei führt zu solchen Unternehmungen, Kenntnis gründet und befestigt sie.

Indem man nun also bei Bestimmung der Arbeiten die Wahl auf ernsthafte und bedeutende Gegenstände richtet, so ist doch keineswegs zu tadeln, daß man sich auch teilweise nach dem Geschmack des Publikums bequemt, die Käufer anlockt, um sie nach und nach zu einer höhern Liebhaberei auszubilden.

Solchen Rücksichten verdanken wohl die Prospekte von Wörlitz, besonders die buntgedruckten, ihre Existenz. Denn wer möchte

Hildesheim berufen hatte, siedelten mit einigen anderen Stechern 1795 nach Dessau über. Bald darauf wurde das Institut seitens des Herzogs Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, dessen Interesse dafür bereits von Anbeginn ein reges gewesen, und einer Anzahl von Privatleuten übernommen und unter die Obhut v. Erdmannsdorfs gestellt. — Die damalige Einrichtung und Zwecke des Instituts beschrieb eingehend v. Brabeck in: „Vues sur l'état des arts en Allemagne et sur l'institut de gravure établi à Dessau par le Baron de Brabeck (s. l.).“ 1796. 4°. Seit dieser Übernahme 1796 führte die Anstalt den offiziellen Namen „Chalcographische Gesellschaft zu Dessau“. Die Leitung hatten v. Erdmannsdorf, der Maler und Kupferstecher Langenlöffel und Graf Waldersee; als Kupferstecher waren thätig: J. Pichler, J. F. Freidhoff, J. G. Huck, Michelis, C. Haldenwang, C. Kunz, W. F. Schlotterbeck, Ostermeyer, J. Hössel, Dietrich, L. Buchhorn, W. Arndt, J. J. Langenhöffel, J. F. Bause und Gebhardt, als Kupferdrucker fungierte der hervorragende Drucker Senn aus Wien, als geschäftlicher Beirat der bekannte Buch- und Kunsthändler Bertuch in Weimar; seit 1799 trat als Zeichner für die Ansichten von Dessau und Umgebung H. Wehle ein. Die Publikationen der Gesellschaft fanden zumal in der ersten Zeit lebhaften Beifall und guten Boden, aber sie blieb nicht auf der Höhe ihrer ersten Leistungen und das Interesse an ihrem Verlag erlahmte allmählich. Die ungünstigen Zeitverhältnisse von 1806 führten ihre endgültige Auflösung herbei und zerstreuten sowohl ihren Verlagsbestand, wie ihre Künstler, von denen einige, wie Freidhoff, Haldenwang u. a., Goethe noch näher zu erwähnen später Gelegenheit fand.

17. Gegenstände. Über deren unter Einfluß des Herzogs getroffene Wahl vergl. auch Valentini a. a. O. S. 23. Im folgenden seien zur Identifizierung der Stiche nur die entsprechenden Nummern in dem von Valentini veröffentlichten Verlagsverzeichnis der Gesellschaft angeführt, wobei dasselbe allerdings in seiner Gesamtheit zu Grunde gelegt werden mußte. — 21. Wörlitz, Nr. 128—132; 69—76.

nicht gern aus jenen reizenden Anlagen wenigstens ein Schattenbild mit nach Hause nehmen, um sich des genossnen Vergnügens einigermaßen zu erinnern?

Ebenso gut finden wir berechnet, daß man den Freunden der Natur und Kunst einige ganz- und halbnackte schöne Sünderinnen vorzeigt, die denn wohl unter geistlichen, moralischen und mythologischen Rubriken vor den keuschen Augen unserer Landesleute Gnade finden werden.

Was aber den eigentlichen Kunstfreund ergötzen muß, sind diejenigen Blätter, durch welche man dem Anschauen von älteren Meisterwerken nachhilft, wie hier durch Arbeiten nach Domenichin, Correggio, Poussin und Mengs geschehen, und nicht weniger neue verdiente Meister dem Vaterland und dem Auslande bekannter macht.

Auch die Landschaften kann man nur mit Vergnügen ansehen. Hier trifft glücklicherweise die Liebhaberei des Publikums, das Verdienst des Malers, Zeichners und Kupferstechers fast durchgängig zusammen. Viel ist von dieser Seite schon geliefert worden, und man kann sich bei fortgesetzter Arbeit noch viel Treffliches versprechen.

Sowohl die idealischen Gegenstände nach Claude, Roos und Hackert, als die wirklichen Aussichten nach Biermann und Wocher sind glücklich gewählt und in der Ausführung gut geraten.

Wir wenden uns nun vom allgemeinen ins besondere und werden zuletzt solche Wünsche nicht verbergen, die zum Teil schon in Erfüllung gehen und aus der Überzeugung fließen, daß eine Anlage, die auf solchen Boden gegründet ist, lange bestehe, unter einer Aufsicht wie die gegenwärtige immer zunehmen und nicht allein den Liebhaber befriedigen, sondern auch wahre Kunst befördern könne.

---

5 f. Sünderinnen. Wohl besonders Nr. 1 und 2. Die heilige Magdalena nach Battonis Gemälde in der Dresdener Galerie, „ein Blatt, welches ... zuerst vergriffen wurde". Vergl. Valentini S. 12 Anm. — 11. Domenichin, Nr. 9—12, 42. — 12. Correggio, Nr. 39, 40. — Poussin, Nr. 7, 8, 23, 24. — Mengs, Nr. 104. — 21. Claude, Nr. 77—80, 90, 105. — Roos, Nr. 91—94, 97. — 22. Hackert, Nr. 64, 65, 81—85, 99. — Biermann, Nr. 56—63. — 23. Wocher, Nr. 52—55.

Der Sammler und die Seinigen.

(Propyläen. Zweiten Bandes Zweites Heft. Tübingen 1799. S. 26—122.)

Erster Brief.

Wenn Ihr Abschied nach den zwei vergnügten, nur zu schnell verflossnen Tagen mich eine große Lücke und Leere fühlen ließ, so hat Ihr Brief, den ich so bald erhielt, so haben die beigefügten Manuskripte mich wieder in eine behagliche Stimmung versetzt, derjenigen ähnlich, die ich in Ihrer Gegenwart empfand. Ich habe mich unsers Gesprächs wieder erinnert, ich habe die ähnlichen Gesinnungen in Ihren Papieren wieder angetroffen und

1. Der Sammler und die Seinigen. Zweiter Druck (B) Goethes Werke 20. Band. Stuttgart und Tübingen 1819. S. 301—388. Dritter Druck (C) Ausgabe letzter Hand. Taschenausgabe, 28. Bd. S. 53—141. — Der „Sammler", bestimmt, „manches Nachdenken und Bedenken in die heitere freie Welt einzuführen", entsprang einem Gespräch mit Schiller über die verschiedenen Kunstfertigkeiten am 20. November 1798. Goethe schreibt darüber an Meyer den 27. November: „Heute vor acht Tagen kam mit Schillern etwas zur Sprache, das wir in einigen Tagen durcharbeiteten und zu einer kleinen Komposition schematisierten. Ich fing gleich an auszuführen und bringe es wahrscheinlich diese Woche zu stande. Es giebt einen tüchtigen Beitrag zu den 'Propyläen'. Es heißt der Kunstsammler und ist ein kleines Familiengemälde in Briefen, und hat zur Absicht, die verschiedenen Richtungen, welche Künstler und Liebhaber nehmen können, wenn sie nicht aufs Ganze der Kunst ausgehen, sondern sich an einzelne Teile halten, auf eine heitere Weise darzustellen." Nur die erste Hälfte war in der Woche vom 21.—27. November verfaßt worden. Schillers Anteil daran scheint nicht unbeträchtlich gewesen zu sein, wie außer den angeführten Worten an Meyer auch Goethes Briefe an Schiller vom 19. und 22. Juni 1799 zeigen. Das Fertige ward am 2. Januar, 22. März, 2., 16. und 17. April durchgesehen und ging gegen das Ende des Monats zum Druck, während sich der Schluß noch im „limbo patrum" befand (an Schiller 27. April). Vollendet wurde die Kunstnovelle vom 2.—12. Mai. Es waren hier, mit der Absicht darauf wieder zurückzukommen, nur die wichtigsten Punkte angespielt worden (an Meyer 12. Mai). Eine ernsthafte Behandlung sollten dieselben Gegenstände in einer großen Arbeit über den Dilettantismus finden, die aber im Schema stecken blieb (siehe unten S. 125 f.). — Die xenienartige, lebhafte Wirkung, die Goethe und Schiller von dem „Sammler" erwartet hatten, blieb aus. — Vergl. Goethes und Schillers Briefwechsel 4. Aufl. Nr. 608—611. Im ersten und zweiten Jahrgang von Sanders' Zeitschrift für deutsche Sprache (1888—89) sind die ersten drei Briefe mit sehr ausführlichen sprachlichen Erläuterungen abgedruckt, doch ist der Text entstellt, indem alle nach der Ansicht des Herausgebers entbehrlichen fremden Wörter durch deutsche ersetzt wurden. — 4 ff. Wenn Ihr ... fühlen ließ. Als Empfänger der Briefe sind, wie aus mehreren Stellen hervorgeht, die weimarischen Kunstfreunde gedacht. — 9 f. die ähnlichen ... angetroffen und fehlt in C.

mich jetzt wie damals gefreut, daß wir in so vielen Fällen als Kunstbeurteiler zusammen treffen.

Diese Entdeckung ist mir doppelt schätzbar, indem ich Ihre Meinung sowie die meinige täglich prüfen kann; ich darf nur ein Fach meiner Sammlung, welches ich will, vornehmen, darf es durchgehen und mit unsern theoretischen und praktischen Aphorismen zusammenhalten. Da geht es denn oft recht gut und heiter, manchmal stoße ich an, manchmal kann ich weder mit Ihnen noch mit mir selbst einig werden. Indessen bewährt sich doch, daß man schon viel gewonnen hat, wenn man in Hauptsachen mit einander übereintrifft, wenn das Kunsturteil, das zwar wie eine Wage immer hin und wieder schwankt, doch an einem tüchtigen Kloben befestigt ist und nicht, wenn ich im Gleichnis verharren darf, Wage und Wagschalen zugleich hin und wieder geworfen werden.

Sie haben für die Schrift, die Sie heraus zu geben gedenken, durch diese Probestücke meine Hoffnungen und meine stille Teilnahme verstärkt, und gern will ich auch auf irgend eine Weise, deren ich mich fähig fühle, zu Ihren Absichten mit beitragen. Theorie ist nie meine Sache gewesen; was Sie von meinen Erfahrungen brauchen können, steht von Herzen zu Diensten. Und um hiervon einen Beweis zu geben, fange ich sogleich an, Ihren Wunsch zu erfüllen. Ich werde Ihnen nach und nach die Geschichte meiner Sammlung aufzeichnen, deren wunderliche Elemente schon manchen überrascht haben, wenn er gleich durch den Ruf schon genugsam vorbereitet zu mir kam. Auch Ihnen ist es also gegangen. Sie wunderten sich über den seltsamen Reichtum in den verschiedensten Fächern, und Ihre Verwunderung würde noch gestiegen sein, wenn Zeit und Neigung Ihnen erlaubt hätte, von allem Kenntnis zu nehmen, was ich besitze.

Von meinem Großvater brauche ich am wenigsten zu sagen; er legte den Grund zum Ganzen, und wie gut er ihn gelegt hat, bürgt mir selbst Ihre Aufmerksamkeit auf alles das, was sich von ihm herschrieb. Sie hefteten sich vorzüglich an diesen Pfeiler unsers seltsamen Familiengebäudes mit einer solchen Neigung und Liebe, daß ich Ihre Ungerechtigkeit gegen einige

2. zusammen treffen, C zusammentreffen. — 16. heraus zu geben, C herauszugeben.

andere Fächer nicht unangenehm empfand und gern mit Ihnen bei jenen Werken verweilte, die auch mir wegen ihres Werts, ihres Alters und ihres Herkommens heilig sind. Freilich kommt es viel auf den Charakter, auf die Neigung eines Liebhabers an, wohin die Liebe zum Gebildeten, wohin der Sammlungsgeist, zwei Neigungen, die sich oft im Menschen finden, ihre Richtung nehmen sollen; und ebensoviel, möchte ich behaupten, hängt der Liebhaber von der Zeit ab, in die er kommt, von den Umständen, unter denen er sich befindet, von gleichzeitigen Künstlern und Kunsthändlern, von den Ländern, die er zuerst besucht, von den Nationen, mit denen er in irgend einem Verhältnis steht. Gewiß, von tausend dergleichen Zufälligkeiten hängt er ab. Was kann nicht alles zusammentreffen, um ihn solid oder flüchtig, liberal oder auf irgend eine Weise beschränkt, überschauend oder einseitig zu machen!

Dem Glücke sei es gedankt, daß mein Großvater in die beste Zeit, in die glücklichste Lage kam, um das an sich zu ziehen, was einem Privatmanne gegenwärtig fast unmöglich sein würde. Rechnungen und Briefe über den Ankauf sind noch in meinen Händen, und wie unverhältnismäßig sind die Preise gegen die jetzigen, die eine allgemeinere Liebhaberei aller Nationen so hoch gesteigert hat.

Ja, die Sammlung dieses würdigen Mannes ist für mich, für meine übrigen Besitzungen, für mein Verhältnis und mein Urteil, was die Dresdner Sammlungen für Deutschland sind, eine ewige Quelle echter Kenntnis für den Jüngling, für den Mann Stärkung des Gefühls und guter Grundsätze, und für einen jeden, selbst für den flüchtigsten Beschauer heilsam; denn das Fürtreffliche wirkt auf Eingeweihte nicht allein. Ihr Ausspruch, meine Herren, daß keines dieser Werke, die sich von meinem guten Alten herschreiben, sich neben jenen königlichen Schätzen schämen dürfte, hat mich nicht stolz, er hat mich nur zufrieden gemacht; denn in der Stille hatte ich dieses Urteil schon selbst gewagt.

Ich schließe diesen Brief, ohne meinen Vorsatz erfüllt zu haben. Ich schwätzte, anstatt zu erzählen. Zeigt sich doch in beidem

25. Dresdner, C Dresdener. So auch S. 70 Z. 4. — 29. Fürtreffliche, C Vortreffliche.

die gute Laune eines Alten so gern. Kaum habe ich noch Platz, Ihnen zu sagen, daß Oheim und Nichten Sie herzlich grüßen, und daß Julie besonders sich öfter und lebhafter nach der lange verzögerten Dresdner Reise erkundigt, weil sie hoffen kann, unterwegs ihre neuen und so lebhaft verehrten Freunde wieder zu sehen. Und fürwahr, auch keiner ihrer alten Freunde soll sich herzlicher als der Oheim unterzeichnen

Ihren treu verbundnen.

Zweiter Brief.

Sie haben durch die gute Aufnahme des jungen Mannes, der sich mit einem Briefe von mir bei Ihnen vorstellte, eine doppelte Freude gemacht, indem Sie ihm einen heitern Tag und mir durch ihn eine lebhafte mündliche Nachricht von sich, Ihrem Zustande, Ihren Arbeiten und Vorsätzen verschafften.

Diese lebhafte Unterhaltung über Sie in den ersten Augenblicken seiner Wiederkunft verbarg mir, wie sehr er sich in seiner Abwesenheit verändert hat. Als er auf Akademien zog, versprach er viel. Er trat aus der Schule, stark im Griechischen und Lateinischen, mit schönen Kenntnissen beider Litteraturen, bewandert in der alten und neuen Geschichte, nicht ungeübt in der Mathematik, und was noch alles erfordert wird, um dereinst ein tüchtiger Schulmann zu werden; und nun kommt er zu unserer größten Betrübnis als Philosoph zurück. Der Philosophie hat er sich vorzüglich, ja ausschließlich gewidmet, und unsere kleine Sozietät, mich eingeschlossen, die wir denn freilich keine sonderlichen philosophischen Anlagen zu haben scheinen, ist sämtlich um Unterhaltung mit ihm verlegen; was wir verstehen, interessiert ihn nicht, und was ihn interessiert, verstehen wir nicht. Er redet eine neue Sprache, und wir sind zu alt, sie ihm abzulernen.

Was ist das mit der Philosophie und besonders mit der neuen für eine wunderliche Sache! In sich selbst hineinzugehen, seinen eignen Geist über seinen Operationen zu ertappen, sich ganz in sich zu verschließen, um die Gegenstände desto besser kennen zu lernen! Ist das wohl der rechte Weg? Der Hypochondrist, sieht der die Sachen besser an, weil er immer in sich gräbt und sich untergräbt? Gewiß, diese Philosophie scheint mir eine Art von

Hypochondrie zu sein, eine falsche Art von Neigung, der man einen prächtigen Namen gegeben hat. Verzeihen Sie einem Alten, verzeihen Sie einem praktischen Arzte.

Doch hievon ja nichts weiter! Die Politik hat mir meinen Humor nicht verdorben, und es soll der Philosophie gewiß auch nicht gelingen; also geschwind ins Asyl der Kunst, geschwind zur Geschichte, die ich versprochen habe, damit nicht diesem Briefe gerade das mangle, weswegen er angefangen ist.

Als mein Großvater tot war, zeigte der Vater erst, daß er nur für eine gewisse Art von Kunstwerken eine entschiedne Liebhaberei habe; ihn erfreute die genaue Nachahmung der natürlichen Dinge, die man damals mit Wasserfarben auf einen hohen Grad getrieben hatte. Erst schaffte er nur solche Blätter an, dann hielt er sich einige Maler im Solde, die ihm Vögel, Blumen, Schmetterlinge und Muscheln mit der größten Genauigkeit malen mußten. Nichts Merkwürdiges kam in der Küche, dem Garten oder auf dem Felde vor, das nicht gleich durch den Pinsel aufs Papier fixiert worden wäre, und so hat er manche Abweichungen verschiedner Geschöpfe bewahrt, die, wie ich sehe, den Naturforschern äußerst interessant sind.

Nach und nach ging er weiter, er erhub sich zum Porträt. Er liebte seine Frau, seine Kinder; seine Freunde waren ihm wert; daher die Anlage jener Sammlung von Porträten.

Sie erinnern sich auch wohl der vielen kleinen Bildnisse, in Öl auf Kupfer gemalt. Große Meister hatten in früherer Zeit, vielleicht zur Erholung, vielleicht aus Freundschaft, dergleichen verfertigt; es war daraus eine löbliche Gewohnheit, ja eine eigne Art Malerei geworden, auf welche sich besondere Künstler legten.

Dieses Format hatte seine eigne Vorteile. Ein Porträt in Lebensgröße, und wäre es nur ein Kopf oder ein Kniestück, nimmt für das Interesse, das es bringt, immer einen zu großen Raum ein. Jeder fühlende wohlhabende Mann sollte sich und seine Familie, und zwar in verschiedenen Epochen des Lebens malen lassen. Von einem geschickten Künstler bedeutend in einem kleinen Raume vorgestellt, würde man wenig Platz einnehmen; man könnte auch alle seine guten Freunde um sich her versammeln, und die Nachkommen würden für diese Gesellschaft noch immer ein Plätzchen

20. äußerst fehlt in B, C. — 29. eigne, C eignen.

finden. Ein großes Porträt hingegen macht gewöhnlicherweise, besonders in den neuern Zeiten zugleich mit dem Besitzer den Erben Platz, und die Moden verändern sich so sehr, daß eine selbst gutgemalte Großmutter zu den Tapeten, den Möbels und dem übrigen Zimmerschmuck ihrer Enkelin unmöglich mehr passen kann.

Indessen hängt der Künstler vom Liebhaber seiner Zeit so wie der Liebhaber vom gleichzeitigen Künstler ab. Der gute Meister, der jene kleinen Porträte fast noch allein zu machen verstand, war gestorben; ein anderer fand sich, der die lebensgroßen Bilder malte.

Mein Vater hatte schon lange einen solchen in der Nähe gewünscht; seine Neigung ging dahin, sich selbst und seine Familie in natürlicher Größe zu sehen. Denn wie jeder Vogel, jedes Insekt, das vorgestellt wurde, genau ausgemessen ward und außer seiner übrigen Wahrheit auch noch der Größe nach genau mit dem Gegenstand übereinstimmen mußte, so wollte er auch, akkurat wie er sich im Spiegel sah, auf der Leinwand dargestellt sein. Sein Wunsch ward ihm endlich erfüllt; ein geschickter Mann fand sich, der sich auch eine Zeit lang bei uns zu verweilen gefallen ließ. Mein Vater sah gut aus, meine Mutter war eine wohlgebildete Frau, meine Schwester übertraf alle ihre Landsmänninnen an Schönheit und Reiz; nun ging es an ein Malen, und man hatte nicht an einer Vorstellung genug. Besonders wurde meine Schwester, wie Sie gesehen haben, in mehr als einer Maske vorgestellt. Man machte auch Anstalt zu einem großen Familiengemälde, das aber nur bis zur Zeichnung gelangte, indem man sich weder über Erfindung noch Zusammensetzung vereinigen konnte.

Überhaupt blieb mein Vater unbefriedigt. Der Künstler hatte sich in der französischen Schule gebildet; die Gemälde waren harmonisch, geistreich und schienen natürlich; doch genau mit dem Urbilde verglichen, ließen sie vieles wünschen, und einige derselben wurden, da der Künstler die einzelnen Bemerkungen meines Vaters aus Gefälligkeit zu nutzen unternahm, am Ende ganz und gar verdorben.

Unvermutet ward endlich meinem Vater sein Wunsch im ganzen Umfange gewährt. Der Sohn unsres Künstlers, ein junger Mann voller Anlagen, der bei einem Oheim, den er beerben sollte, einem Deutschen, von Jugend auf in der Lehre gewesen war, besuchte seinen Vater, und der meinige entdeckte in ihm ein Talent,

das ihn völlig befriedigte. Meine Schwester sollte sogleich von ihm dargestellt werden, und es geschah mit einer unglaublichen Genauigkeit, woraus zwar zuletzt kein geschmackvolles, aber natürliches und wahres Bild entsprang. Da stand sie nun, wie sie gewöhnlich in den Garten ging, ihre braunen Haare teils um die Stirne fallend, teils in starken Zöpfen zurückgeflochten und mit einem Bande hinaufgebunden, den Sonnenhut am Arm, mit den schönsten Nelken, die der Vater besonders schätzte, ausgefüllt, und eine Pfirsche in der Hand von einem Baume, der dieses Jahr zuerst getragen hatte.

Glücklicherweise fanden sich diese Umstände sehr wahr zusammen, ohne abgeschmackt zu sein; mein Vater war entzückt, und der alte Maler machte seinem Sohne gerne Platz, mit dessen Arbeiten nun eine ganz neue Epoche in unserm Hause sich eröffnete, die mein Vater als die vergnügteste Zeit seines Lebens ansah. Jede Person ward nun gemalt mit allem, womit sie sich gewöhnlich beschäftigte, was sie gewöhnlich umgab. Ich darf Ihnen von diesen Bildern nichts weiter sagen; Sie haben gewiß die neckische Geschäftigkeit meiner Julie nicht vergessen, die Ihnen nach und nach fast das ganze Beiwesen der Gemälde, in so fern sich die Requisiten noch im Hause fanden, zusammenschaffte, um Sie von der höchsten Wahrheit der Nachahmung zu überzeugen. Da war des Großvaters Schnupftabaksdose, seine große silberne Taschenuhr, sein Stock mit dem Topasknopfe, die Nählade der Großmutter und ihre Ohrringe. Julie hatte selbst noch ein elfenbeinernes Spielzeug bewahrt, das sie auf einem Gemälde als Kind in der Hand hat; sie stellte sich mit eben der Gebärde neben das Bild; das Spielzeug glich noch ganz genau, das Mädchen glich nicht mehr, und ich erinnere mich unserer damaligen Scherze noch recht gut.

Neben der ganzen Familie war in Zeit von einem Jahre nun auch fast der ganze Hausrat abgemalt, und der junge Künstler mochte bei der nicht immer unterhaltenden Arbeit sich öfters durch einen Blick auf meine Schwester stärken, eine Kur, die um desto heilsamer war, als er in ihren Augen das, was er suchte, zu finden schien. Genug, die jungen Leute wurden einig, mit einander zu leben und zu sterben. Die Mutter begünstigte diese Neigung, der Vater war zufrieden, ein solches Talent, das er kaum mehr entbehren konnte, in seiner Familie zu fixieren.

Es ward ausgemacht, daß der Freund noch erst eine Reise durch Deutschland thun, die Einwilligung seines Oheims und Vaters beibringen und sodann auf immer der unsere werden sollte.

Das Geschäft war bald vollzogen, und ob er gleich sehr schnell zurückkam, so brachte er doch eine schöne Summe Geldes mit, die er sich an verschiedenen Höfen bald erworben hatte. Ein glückliches Paar ward verbunden, und unsere Familie erlebte eine Zufriedenheit, die bis an den Tod der Teilnehmer fortdauerte.

Mein Schwager war ein sehr wohlgebildeter, im Leben sehr bequemer Mann; sein Talent genügte meinem Vater, seine Liebe meiner Schwester, mir und den Hausgenossen seine Freundlichkeit. Er reiste den Sommer durch, kam wohlbelohnt wieder nach Hause, der Winter war der Familie gewidmet; er malte seine Frau, seine Töchter gewöhnlich des Jahres zweimal.

Da ihm alles bis auf die geringste Kleinigkeit so wahrhaft, ja so täuschend gelang, fiel endlich mein Vater auf eine sonderbare Idee, deren Ausführung ich Ihnen beschreiben muß, weil das Bild selbst, wie ich erzählen werde, nicht mehr vorhanden ist; sonst würde ich es Ihnen vorgezeigt haben.

In dem obern Zimmer, wo die besten Porträte hängen und welches eigentlich das letzte in der Reihe der Zimmer ist, haben Sie vielleicht eine Thüre bemerkt, die noch weiter zu führen scheint; allein sie ist blind, und wenn man sie sonst eröffnete, zeigte sich ein mehr überraschender als erfreulicher Gegenstand. Mein Vater trat mit meiner Mutter am Arme gleichsam heraus und erschreckte durch die Wirklichkeit, welche teils durch die Umstände, teils durch die Kunst hervorgebracht war. Er war abgebildet, wie er gewöhnlich gekleidet von einem Gastmahl, aus einer Gesellschaft nach Hause kam. Das Bild ward an dem Orte, zu dem Orte mit aller Sorgfalt gemalt, die Figuren aus einem gewissen Standpunkte genau perspektivisch gehalten und die Kleidungen mit der größten Sorgfalt zum entschiedensten Effekte gebracht. Damit das Licht von der Seite gehörig einfiele, ward ein Fenster verrückt und alles so gestellt, daß die Täuschung vollkommen werden mußte.

Leider hat aber ein Kunstwerk, das sich der Wirklichkeit möglichst näherte, auch gar bald die Schicksale des Wirklichen erfahren. Der Blendrahm mit der Leinwand war in die Thürbekleidung befestigt und so den Einflüssen einer feuchten Mauer

ausgesetzt, die um so heftiger wirkten, als die verschlossne Thüre alle Luft abhielt; und so fand man nach einem strengen Winter, in welchem das Zimmer nicht eröffnet worden war, Vater und Mutter völlig zerstört, worüber wir uns um so mehr betrübten, als wir sie schon vorher durch den Tod verloren hatten.

Doch ich kehre wieder zurück; denn ich habe noch von den letzten Vergnügungen meines Vaters im Leben zu reden.

Nachdem gedachtes Bild vollendet war, schien nichts weiter seine Freude dieser Art vermehren zu können, und doch war ihm noch eine vorbehalten. Ein Künstler meldete sich und schlug vor, die Familie über die Natur in Gips abzugießen und sie alsdann in Wachs mit natürlichen Farben wirklich aufzustellen. Das Bildnis eines jungen Gehilfen, den er bei sich hatte, zeigte sein Talent, und mein Vater entschloß sich zu der Operation. Sie lief glücklich ab, der Künstler arbeitete mit der größten Sorgfalt und Genauigkeit das Gesicht und die Hände nach. Eine wirkliche Perücke, ein damastner Schlafrock wurden dem Phantom gewidmet, und so sitzt der gute Alte noch jetzt hinter einem Vorhange, den ich vor Ihnen nicht aufzuziehen wagte.

Nach dem Tode meiner Eltern blieben wir nicht lange zusammen. Meine Schwester starb noch jung und schön; ihr Mann malte sie im Sarge. Seine Töchter, die, wie sie heranwuchsen, die Schönheit der Mutter gleichsam in zwei Portionen darstellten, konnte er vor Wehmut nicht malen. Oft stellte er die kleinen Gerätschaften, die ihr angehört hatten und die er sorgfältig bewahrte, in Stillleben zusammen, vollendete die Bilder mit der größten Genauigkeit und verehrte sie den liebsten Freunden, die er sich auf seinen Reisen erworben hatte.

Es schien, als wenn ihn diese Trauer zum Bedeutenden erhübe, da er sonst nur alles Gegenwärtige gemalt hatte. Den kleinen, stummen Gemälden fehlte es nicht an Zusammenhang und Sprache. Auf dem einen sah man in den Gerätschaften das fromme Gemüt der Besitzerin, ein Gesangbuch mit rotem Sammet und goldnen Buckeln, einen artigen gestickten Beutel mit Schnüren und Quasten, woraus sie ihre Wohlthaten zu spenden pflegte, den Kelch, woraus sie vor ihrem Tode das Nachtmahl empfing und den er gegen einen bessern der Kirche abgetauscht hatte. Auf

1. verschlossne, C verschlossene.

einem andern Bilde sah man neben einem Brote das Messer, womit sie den Kindern gewöhnlich vorzuschneiden, ein Samenkästchen, woraus sie im Frühjahr zu säen pflegte, einen Kalender, in den sie ihre Ausgaben und kleine Begebenheiten einschrieb, einen gläsernen Becher mit eingeschnittnem Namenszug, ein frühes Jugendgeschenk vom Großvater, das sich ohngeachtet seiner Zerbrechlichkeit länger als sie selbst erhalten hatte.

Er setzte seine gewöhnlichen Reisen und übrigens seine gewohnte Lebensart fort. Nur fähig, das Gegenwärtige zu sehen, und nun durch das Gegenwärtige immer an den herben Verlust erinnert, konnte sein Gemüt sich nicht wieder herstellen; eine Art von unbegreiflicher Sehnsucht schien ihn manchmal zu überfallen, und das letzte Stillleben, das er malte, bestand aus Gerätschaften, die ihm angehörten und die, sonderbar gewählt und zusammengestellt, auf Vergänglichkeit und Trennung, auf Dauer und Vereinigung deuteten.

Wir fanden ihn vor dieser Arbeit einigemal nachdenkend und pausierend, was sonst seine Art nicht war, in einem gerührten, bewegten Zustande — und Sie verzeihen mir wohl, wenn ich heute nur kurz abbreche, um mich wieder in eine Fassung zu setzen, aus der mich diese Erinnerung, der ich nicht länger nachhängen darf, unversehens gerückt hat.

Und doch soll dieser Brief mit einem so traurigen Schlusse nicht in Ihre Hand kommen; ich gebe meiner Julie die Feder, um Ihnen zu sagen —

Mein Oheim giebt mir die Feder, um Ihnen mit einer artigen Wendung zu sagen, wie sehr er Ihnen ergeben sei. Er bleibt noch immer der Gewohnheit jener guten alten Zeit getreu, wo man es für Pflicht hielt, am Ende eines Briefes von einem Freunde mit einer zierlichen Verbeugung zu scheiden. Uns andern ist das nun schon nicht gelehrt worden; ein solcher Knicks scheint uns nicht natürlich, nicht herzlich genug. Ein Lebewohl und einen Händedruck in Gedanken, weiter wüßten wir es nicht leicht zu bringen.

Wie machen wir's nun, um den Auftrag, den Befehl meines Onkels, wie es einer gehorsamen Nichte geziemt, zu erfüllen?

6. ohngeachtet, C ungeachtet.

Will mir denn gar keine artige Wendung einfallen? Und finden Sie es wohl artig genug, wenn ich Sie versichre, daß Ihnen die Nichten so ergeben sind wie der Onkel? Er hat mir verboten, sein letztes Blatt zu lesen; ich weiß nicht, was er Böses oder Gutes von mir gesagt haben mag. Vielleicht bin ich zu eitel, wenn ich denke, daß er von mir gesprochen hat. Genug, er hat mir erlaubt, den Anfang seines Briefes zu lesen, und da finde ich, daß er unsern guten Philosophen bei Ihnen anschwärzen will. Es ist nicht artig noch billig vom Oheim, einen jungen Mann, der ihn und Sie wahrhaft liebt und verehrt, darum so strenge zu tadeln, weil er so ernsthaft auf einem Wege verharrt, auf dem er sich nun einmal zu bilden glaubt. Seien Sie aufrichtig und sagen Sie mir, ob wir Frauen nicht eben deswegen manchmal besser sehen als die Männer, weil wir nicht so einseitig sind und gern jedem sein Recht widerfahren lassen. Der junge Mann ist wirklich gesprächig und gesellig. Er spricht auch mit mir, und wenn ich gleich seine Philosophie keinesweges verstehe, so verstehe ich doch, wie mich deucht, den Philosophen.

Doch am Ende hat er diese gute Meinung, die ich von ihm hege, vielleicht nur Ihnen zu danken; denn die Rolle mit den Kupfern, begleitet von den freundlichen Worten, die er mir von Ihnen brachte, verschafften ihm freilich sogleich die beste Aufnahme.

Wie ich für dieses Andenken, für diese Güte meinen Dank einrichten soll, weiß ich selbst nicht recht; denn es scheint mir, als wenn hinter diesem Geschenk eine kleine Bosheit verborgen liege. Wollten Sie Ihrer gehorsamen Dienerin spotten, als Sie ihr diese elfenhaften Luftbilder, diese seltsamen Feen und Geistergestalten aus der Werkstatt meines Freundes Füeßli zusendeten? Was kann die arme Julie dafür, daß etwas Seltsames, Geistreiches sie aufreizt, daß sie gern etwas Wunderbares vorgestellt sieht und daß diese durch einander ziehenden und beweglichen Träume, auf dem Papier fixiert, ihr Unterhaltung geben!

Genug, Sie haben mir eine große Freude gemacht, ob ich gleichwohl sehe, daß ich mir eine neue Rute aufgebunden habe, indem ich Sie zu meinem zweiten Oheim annahm. Als wenn mir der erste nicht schon genug zu schaffen machte! Denn auch der kann es nicht lassen, die Kinder über ihr Vergnügen aufklären zu wollen.

Dagegen verhält sich meine Schwester besser als ich; diese

läßt sich gar nicht einreden. Und weil in unserer Familie denn doch eine Kunstliebhaberei sein muß, so liebt sie nur das, was anmutig ist und was man immer gern um sich herum sehen mag.

Ihr Bräutigam (denn alles ist nun richtig, was bei Ihrer Durchreise noch nicht ganz entschieden war) hat ihr aus England die schönsten gemalten Kupfer geschickt, womit sie äußerst zufrieden ist; aber was sind das nicht auch für lange, weißgekleidete Schönen, mit blaßroten Schleifen und blaßblauen Schleiern! Was sind das nicht für interessante Mütter mit wohlgenährten Kindern und wohlgebildeten Vätern! Wenn das alles einmal unter Glas und Mahagonirahmen, geziert mit den metallnen Stäbchen, die auch bei der Sendung waren, auf einem Lilagrund das Kabinett der jungen Frau zieren wird, dann darf ich freilich Titanien mit ihrem Feengefolge, um den verwandelten Klaus Zettel beschäftigt, nicht in die Gesellschaft bringen.

Nun sieht es aus, als ob ich mich über meine Schwester aufhalte. Denn das ist ja wohl das Klügste, was man thun kann, um sich Ruhe zu verschaffen, daß man gegen die Andern ein wenig unverträglich ist. Und so wäre ich denn mit diesen Blättern doch endlich fertig geworden, wäre so nahe an den untern Rand unversehens gekommen, daß nur noch der zehnte März und der Name Ihrer treuen Freundin, die Ihnen ein herzliches Lebewohl sagt, unterzeichnet werden kann.

Julie.

Dritter Brief.

Julie hat in ihrer letzten Nachschrift dem Philosophen das Wort geredet; leider stimmt der Oheim noch nicht mit ein; denn der junge Mann hält nicht nur auf einer besondern Methode, die mir keinesweges einleuchtet, sondern sein Geist ist auch auf solche Gegenstände gerichtet, über die ich weder viel denke noch gedacht habe. In der Mitte meiner Sammlung sogar, durch die ich fast mit allen Menschen in ein Verhältnis komme, scheint sich nicht einmal ein Berührungspunkt zu finden. Selbst den historischen, den antiquarischen Anteil, den er sonst daran zu nehmen schien,

19. unverträglich, B, C unerträglich.

hat er völlig verloren. Die Sittenlehre, von der ich außerhalb meines Herzens wenig weiß, beschäftigt ihn besonders; das Naturrecht, das ich nicht vermisse, weil unser Tribunal gerecht und unsere Polizei thätig ist, verschlingt seine nächsten Forschungen; das Staatsrecht, das mir in meiner frühsten Jugend schon durch meinen Oheim verleidet wurde, steht als das Ziel seiner Aussichten. Da ist es nun um die Unterhaltung, von der ich mir so viel versprach, beinahe gethan, und es hilft mir nichts, daß ich ihn als einen edeln Menschen schätze, als einen guten liebe, als einen Verwandten zu befördern wünsche; wir haben einander nichts zu sagen. Meine Kupfer lassen ihn stumm, meine Gemälde kalt.

Wenn ich nun so für mich selbst wie hier gegen Sie, meine Herren, als ein wahrer Oheim in der deutschen Komödie, meinen Unmut auslasse, so zupft mich die Erfahrung wieder und erinnert mich, daß es der Weg nicht sei, sich mit den Menschen zu verbinden, wenn wir uns die Eigenschaften exagerieren, durch welche sie von uns allenfalls getrennt erscheinen.

Wir wollen also lieber abwarten, wie sich das künftig machen kann, und ich will indessen meine Pflicht gegen Sie nicht versäumen und fortfahren, Ihnen etwas von den Stiftern meiner Sammlung zu erzählen.

Meines Vaters Bruder, nachdem er als Offizier sehr brav gedient hatte, ward nach und nach in verschiednen Staatsgeschäften und zuletzt bei sehr wichtigen Fällen gebraucht. Er kannte fast alle Fürsten seiner Zeit und hatte durch die Geschenke, die mit ihren Bildnissen in Email und Miniatur verziert waren, eine Liebhaberei zu solchen Kunstwerken gewonnen. Er verschaffte sich nach und nach die Porträts verstorbner sowohl als lebender Potentaten, wenn die goldnen Dosen und brillantnen Einfassungen zu den Goldschmieden und Juwelenhändlern wieder zurückkehrten, und so besaß er endlich einen Staatskalender seines Jahrhunderts in Bildnissen.

Da er viel reiste, wollte er seinen Schatz immer bei sich haben, und es war möglich, die Sammlung in einen sehr engen Raum zu bringen. Nirgends zeigte er sie vor, ohne daß ihm das Bildnis eines Lebenden oder Verstorbenen aus irgend einem Schmuckkästchen zugeflogen wäre; denn das eigne hat eine bestimmte Sammlung, daß sie das Zerstreute an sich zieht und

selbst die Affektion eines Besitzers gegen irgend ein einzelnes Kleinod durch die Gewalt der Masse gleichsam aufhebt und vernichtet.

Von den Porträten, unter welchen sich auch ganze Figuren, zum Beispiel allegorisch als Jägerinnen und Nymphen vorgestellte Prinzessinnen fanden, verbreitete er sich zuletzt auf andere kleine Gemälde dieser Art, wobei er jedoch mehr auf die äußerste Feinheit der Ausführung als auf die höhern Kunstzwecke sah, die freilich auch in dieser Gattung erreicht werden können. Sie haben das Beste dieser Sammlung selbst bewundert; nur weniges ist gelegentlich durch mich hinzugekommen.

Um nun endlich von mir als dem gegenwärtigen, vergnügten Besitzer, doch auch oft genug inkommodierten Kustoden der wohlbekannten und wohlbelobten Sammlung zu reden, so war meine Neigung von Jugend auf der Liebhäberei meines Oheims, ja auch meines Vaters entgegengesetzt.

Ob die etwas ernsthaftere Richtung meines Großvaters auf mich geerbt hatte, oder ob ich, wie man es so oft bei Kindern findet, aus Geist des Widerspruchs mit vorsätzlicher Unart mich von dem Wege des Vaters, des Oheims entfernte, will ich nicht entscheiden; genug, wenn jener durch die genauste Nachahmung, durch die sorgfältigste Ausführung das Kunstwerk mit dem Naturwerke völlig auf einer Linie sehen wollte, wenn dieser eine kleine Tafel nur in so fern schätzte, als sie durch die zartesten Punkte gleichsam ins Unendliche geteilt war, wenn er immer ein Vergrößerungsglas bei der Hand hielt und dadurch das Wunder einer solchen Arbeit noch zu vergrößern glaubte, so konnte ich kein ander Vergnügen an Kunstwerken finden, als wenn ich Skizzen vor mir sah, die mir auf einmal einen lebhaften Gedanken zu einem etwa auszuführenden Stücke vor Augen legten.

Die trefflichen Blätter von dieser Art, welche sich in meines Großvaters Sammlung befanden und die mich hätten belehren können, daß eine Skizze mit eben so viel Genauigkeit als Geist gezeichnet werden könnte, dienten, meine Liebhaberei anzufachen, ohne sie eben zu leiten. Das kühne, hingestrichne, wild ausgetuschte, gewaltsame reizte mich, selbst das, was mit wenigen Zügen nur die Hieroglyphe einer Figur war, wußte ich zu lesen und schätzte

35. kühne, hingestrichne, wild ausgetuschte, C Kühnhingestrichene, Wildausgetuschte. — 37. war fehlt in B, C.

es übermäßig; von solchen Blättern begann die kleine Sammlung, die ich als Jüngling anfing und als Mann fortsetzte.

Auf diese Weise blieb ich mit Vater, Schwager und Oheim beständig im Widerspruch, der sich um so mehr verlängerte und befestigte, als keiner die Art, sich mir oder mich ihm zu nähern, verstand.

Ob ich gleich, wie gesagt, nur meistens die geistreiche Hand schätzte, so konnte es doch nicht fehlen, daß nicht auch manches ausgeführte Stück in meine Sammlung gekommen wäre. Ich lernte, ohne es selbst recht gewahr zu werden, den glücklichen Übergang von einem geistreichen Entwurf zu einer geistreichen Ausführung schätzen; ich lernte das Bestimmte verehren, ob ich gleich immer daran die unerläßliche Forderung that, daß der bestimmteste Strich zugleich auch empfunden sein sollte.

Hierzu trugen die eigenhändigen Radierungen verschiedner italienischer Meister, die meine Sammlung noch aufbewahrt, das Ihrige treulich bei, und so war ich auf gutem Wege, auf welchem eine andere Neigung mich frühzeitig weiter brachte.

Ordnung und Vollständigkeit waren die beiden Eigenschaften, die ich meiner kleinen Sammlung zu geben wünschte; ich las die Geschichte der Kunst, ich legte meine Blätter nach Schulen, Meistern und Jahren, ich machte Katalogen und muß zu meinem Lobe sagen, daß ich den Namen keines Meisters, die Lebensumstände keines braven Mannes kennen lernte, ohne mich nach irgend einer seiner Arbeiten zu bemühen, um sein Verdienst nicht nur in Worten nachzusprechen, sondern es wirklich und anschaulich vor mir zu haben.

So stand es um meine Sammlung, um meine Kenntnisse und ihre Richtung, als die Zeit herankam, die Akademie zu beziehen. Die Neigung zu meiner Wissenschaft, welches nun einmal die Medizin sein sollte, die Entfernung von allen Kunstwerken, die neuen Gegenstände, ein neues Leben drängten meine Liebhaberei in die Tiefe meines Herzens zurück, und ich fand nur Gelegenheit, mein Auge an dem Besten zu üben, was wir von Abbildungen anatomischer, physiologischer und naturhistorischer Gegenstände besitzen.

Noch vor dem Ende meiner akademischen Laufbahn sollte

36 ff. Noch vor dem Ende ... zu sehen. Dieser Zug stimmt mit einer Thatsache aus Goethes Leben überein. Gewiß wird die Wirkung der Dresdner Kunstschätze auf ihn der hier geschilderten entsprochen haben. Siehe Bd. 18, S. 143 ff.

sich mir eine neue und für mein ganzes Leben entscheidende Aussicht eröffnen; ich fand Gelegenheit, Dresden zu sehen. Mit welchem Entzücken, ja mit welchem Taumel durchwandelte ich das Heiligtum der Galerie! Wie manche Ahndung ward zum Anschauen! Wie manche Lücke meiner historischen Kenntnis ward nicht ausgefüllt, und wie erweiterte sich nicht mein Blick über das prächtige Stufengebäude der Kunst! Ein selbstgefälliger Rückblick auf die Familiensammlung, die einst mein werden sollte, war von den angenehmsten Empfindungen begleitet, und da ich nicht Künstler sein konnte, so wäre ich in Verzweiflung geraten, wenn ich nicht schon vor meiner Geburt zum Liebhaber und Sammler bestimmt gewesen wäre.

Was die übrigen Sammlungen auf mich gewirkt, was ich sonst noch gethan, um in der Kenntnis nicht stehen zu bleiben, und wie diese Liebhaberei neben allen meinen Beschäftigungen hergegangen und mich wie ein Schutzgeist begleitet, davon will ich Sie nicht unterhalten; genug, daß ich alle meine übrigen Fähigkeiten auf meine Wissenschaft, auf ihre Ausübung verwendete, daß meine Praxis fast meine ganze Thätigkeit verschlang und daß eine ganz heterogene Beschäftigung meine Liebe zur Kunst, meine Leidenschaft zu sammeln nur zu vermehren schien.

Das Übrige werden Sie leicht, da Sie mich und meine Sammlung kennen, hinzusetzen. Als mein Vater starb und dieser Schatz nun zu meiner Disposition gelangte, war ich gebildet genug, um die Lücken, die ich fand, nicht als Sammler nur auszufüllen, weil es Lücken waren, sondern einigermaßen als Kenner, weil sie ausgefüllt zu werden verdienten. Und so glaube ich noch, daß ich nicht auf unrechtem Wege bin, indem ich meine Neigung mit der Meinung vieler wackern Männer, die ich kennen lernte, übereinstimmend finde. Ich bin nie in Italien gewesen, und doch habe ich meinen Geschmack, so viel es möglich war, ins allgemeine auszubilden gesucht. Wie es damit steht, kann Ihnen nicht verborgen sein. Ich will nicht leugnen, daß ich vielleicht meine Neigung hie und da mehr hätte reinigen können und sollen. Doch wer möchte mit ganz gereinigten Neigungen leben!

Für diesmal und für immer genug von mir selbst. Möge

4. Ahndung, B, C Ahnung.

sich mein ganzer Egoism innerhalb meiner Sammlung befriedigen! Mitteilung und Empfänglichkeit sei übrigens das Losungswort, das Ihnen von niemand lebhafter, mit mehr Neigung und Zutrauen zugerufen werden kann als von dem, der sich unterzeichnet

Ihren aufrichtig ergebnen.

Vierter Brief.

Sie haben mir, meine Herren, abermals einen überzeugenden Beweis Ihres freundschaftlichen Andenkens gegeben, indem Sie mir die ersten Stücke der Propyläen nicht nur so bald zugesendet, sondern mir außerdem noch manches im Manuskripte mitgeteilt, das mir bei mehrerer Breite Ihre Absichten deutlicher so wie die Wirkung lebhafter macht. Sie haben den Zuruf am Schlusse meines vorigen Briefes recht schön und freundlich erwidert, und ich danke Ihnen für die günstige Aufnahme, womit Sie die kurze Geschichte meiner Sammlung beehren.

Ihre gedruckten, Ihre geschriebenen Blätter riefen mir und den Meinigen jene angenehmen Stunden zurück, die Sie mir damals verschafften, als Sie der üblen Jahrszeit ohngeachtet einen ziemlichen Umweg machten, um die Sammlung eines Privatmannes kennen zu lernen, die Ihnen in manchen Fächern genugthat und deren Besitzer von Ihnen ohne langes Bedenken mit einer aufrichtigen Freundschaft beglückt ward. Die Grundsätze, die Sie damals äußerten, die Ideen, womit Sie sich vorzüglich beschäftigten, finde ich in diesen Blättern wieder; ich sehe, Sie sind unverrückt auf Ihrem Wege geblieben, Sie sind vorgeschritten, und so darf ich hoffen, daß Sie nicht ohne Interesse vernehmen werden, wie es mir in meinem Kreise ergangen ist und ergeht. Ihre Schrift muntert, Ihr Brief fordert mich auf. Die Geschichte meiner Sammlung ist in Ihren Händen, auch darauf kann ich weiter bauen; denn nun habe ich Ihnen einige Wünsche, einige Bekenntnisse vorzulegen.

Bei Betrachtung der Kunstwerke eine hohe unerreichbare Idee immer im Sinne zu haben, bei Beurteilung dessen, was der Künstler geleistet hat, den großen Maßstab anzuschlagen, der

18. ohngeachtet, B, C ungeachtet.

nach dem Besten, was wir kennen, eingeteilt ist, eifrig das Vollkommenste aufzusuchen, den Liebhaber sowie den Künstler immer an die Quelle zu weisen, ihn auf hohe Standpunkte zu versetzen, bei der Geschichte wie bei der Theorie, bei dem Urteil wie in der Praxis immer gleichsam auf ein Letztes zu dringen, ist löblich und schön, und eine solche Bemühung kann nicht ohne Nutzen bleiben.

Sucht doch der Wardein auf alle Weise die edlern Metalle zu reinigen, um ein bestimmtes Gewicht des reinen Goldes und Silbers als einen entschiednen Maßstab aller Vermischungen, die ihm vorkommen, fest zu setzen! Man bringe alsdann so viel Kupfer, als man will, wieder dazu, man vermehre das Gewicht, man vermindere den Wert, man bezeichne die Münzen, die Silbergeschirre nach gewissen Konventionen, alles ist recht gut! Die schlechteste Scheidemünze, ja das Gemünder Silber selbst mag passieren; denn der Probierstein, der Schmelztiegel ist gleich bereit, eine entschiedne Probe des innern Wertes anzustellen.

Ohne Sie daher, meine Herren, wegen Ihres Ernstes, wegen Ihrer Strenge zu tadeln, möchte ich in Bezug auf mein Gleichnis Sie auf gewisse mittlere Fächer aufmerksam machen, die der Künstler sowie der Liebhaber fürs gemeine Leben nicht entbehren kann.

Zu diesen Wünschen und Vorschlägen kann ich denn doch nicht unmittelbar übergehen; ich habe noch etwas in Gedanken, eigentlich auf dem Herzen! Es muß ein Bekenntnis gethan werden, das ich nicht zurückhalten kann, ohne mich Ihrer Freundschaft völlig unwert zu fühlen. Beleidigen kann es Sie nicht, auch nicht einmal verdrießen; es sei daher gewagt! Jeder Fortschritt ist ein Wagestück, und nur durch Wagen kommt man entschieden vorwärts. Und nun hören Sie geschwind, damit Sie das, was ich zu sagen habe, nicht für wichtiger halten, als es ist.

Der Besitzer einer Sammlung, der sie, wenn er sie auch noch so gern vorweist, doch immer zu oft vorweisen muß, wird nach und nach, er sei übrigens noch so gut und harmlos, ein wenig tückisch werden. Er sieht ganz fremde Menschen bei

8. Wardein (Guardein), Beamter, welcher Erze (Erzwardein) und Münzen (Münzwardein) auf ihren Gehalt zu prüfen hat. — 11. fest zu setzen, C festzusetzen. — 15. ja das Gemünder Silber selbst. Dasselbe Bild für Unechtes, nur scheinbar Wertvolles verwendet Goethe in den Zahmen Xenien VIII, 40 und in den Invektiven Nr. 8 (Werke III, 1, 295 und III, 2, 143).

Gegenständen, die ihm völlig bekannt sind, aus dem Stegreife ihre Empfindungen und Gedanken äußern. Mit Meinungen über politische Verhältnisse gegen einen Fremden herauszugehen, findet sich nicht immer Veranlassung, und die Klugheit verbietet es; Kunstwerke reizen auf, und vor ihnen geniert sich niemand; niemand zweifelt an seiner eignen Empfindung, und daran hat man nicht unrecht; niemand zweifelt an der Richtigkeit seines Urteils, und daran hat man nicht ganz recht.

So lange ich mein Kabinett besitze, ist mir ein einziger Mann vorgekommen, der mir die Ehre anthat zu glauben, daß ich den Wert meiner Sachen zu beurteilen wisse; er sagte zu mir: „Ich habe nur kurze Zeit; lassen Sie mich in jedem Fache das Beste, das Merkwürdigste, das Seltenste sehen!“ Ich dankte ihm, indem ich ihn versicherte, daß er der Erste sei, der so verfahre, und ich hoffe, sein Zutrauen hat ihn nicht gereut; wenigstens schien er äußerst zufrieden von mir zu gehen. Ich will eben nicht sagen, daß er ein besonderer Kenner oder Liebhaber gewesen wäre; auch zeigte vielleicht eben sein Betragen von einer gewissen Gleichgültigkeit, ja vielleicht ist uns ein Mann interessanter, der einen einzelnen Teil liebt, als der, der das Ganze nur schätzt; genug, dieser verdiente erwähnt zu werden, weil er der Erste war und der Letzte blieb, dem meine heimliche Tücke nichts anhaben konnte.

Denn auch Sie, meine Herren, daß ich es nur gestehe, haben meiner stillen Schadenfreude einige Nahrung gegeben, ohne daß meine Verehrung, meine Liebe für Sie dadurch gelitten hätte. Nicht allein, daß ich Ihnen die Mädchen aus dem Gesicht brachte — verzeihen Sie, ich mußte heimlich lächeln, wenn Sie von dem Antikenschrank, von den Bronzen, die wir eben durchsahen, immer nach der Thüre schielten, die aber nicht wieder aufgehen wollte. Die Kinder waren verschwunden und hatten den Frühstückswein mit den Zwiebacken stehen lassen; mein Wink hatte sie entfernt; denn ich wollte meinen Altertümern eine ungeteilte Aufmerksamkeit verschaffen. Verzeihen Sie dieses Bekenntnis, und erinnern Sie sich, daß ich Sie des andern Morgens möglichst entschädigte, indem ich Ihnen im Gartenhause nicht allein die gemalten, sondern auch die lebendigen Familienbilder vorstellte und Ihnen bei einer reizenden Aussicht auf die Gegend das Vergnügen einer fröhlichen Unterhaltung verschaffte. — Nicht

allein, sagte ich — und muß wohl, da mir diese lange Einschaltung meinen Perioden verdorben hat, sie wieder anders anfangen.

Sie erzeigten mir bei Ihrem Eintritt auch eine besondere Ehre, indem Sie anzunehmen schienen, daß ich Ihrer Meinung sei, daß ich diejenigen Kunstwerke, welche Sie ausschließlich schätzten, auch vorzüglich zu schätzen wisse, und ich kann wohl sagen, meistens trafen unsere Urteile zusammen; hie und da glaubte ich eine leidenschaftliche Vorliebe, auch wohl ein Vorurteil zu entdecken; ich ließ es hingehen und verdankte Ihnen die Aufmerksamkeit auf verschiedene unscheinbare Dinge, deren Wert ich unter der Menge übersehen hatte.

Nach Ihrer Abreise blieben Sie ein Gegenstand unserer Gespräche; wir verglichen Sie mit andern Fremden, die bei uns eingesprochen hatten, und wurden dadurch auf eine allgemeinere Vergleichung unserer Besuche geleitet. Wir fanden eine große Verschiedenheit der Liebhabereien und Gesinnungen; doch zeigten sich gewisse Neigungen mehr oder weniger in verschiedenen Personen wieder; wir fingen an, die ähnlichen wieder zusammenzustellen, und das Buch, worin die Namen aufgezeichnet sind, half der Erinnerung nach. Auch für die Zukunft war unsere Tücke in Aufmerksamkeit verwandelt; wir beobachteten unsere Gäste genauer und rangierten sie zu den übrigen Gruppen.

Ich habe immer *wir* gesagt; denn ich zog meine Mädchen diesmal wie immer mit ins Geschäft. Julie war besonders thätig und hatte viel Glück, ihre Leute gleich recht zu placieren. Denn es ist den Frauen angeboren, die Neigungen der Männer genau zu kennen. Doch gedachte Karoline solcher Freunde nicht zum besten, welche die schönen und seltnen Stücke englischer Schwarzer-Kunst, womit sie ihr stilles Zimmer ausgeschmückt hatte, nicht recht lebhaft preisen wollten. Darunter gehörten denn auch Sie, ohne daß Ihnen dieser Mangel der Empfänglichkeit bei dem guten Kinde viel geschadet hätte.

Liebhaber von unserer Art, denn es ist doch natürlich, daß wir von denen zuerst sprechen, finden sich, genau betrachtet,

2. *meinen Perioden.* Griech.-lat. periodus, ursprünglich weiblichen Geschlechts, aber im Mittellateinischen männlich, weshalb auch das daraus entlehnte deutsche Fremdwort in älterer Zeit häufig als Maskulinum angewendet wird. — 29 f. *englischer Schwarzer-Kunst.* Siehe oben S. 62 Z. 25 Anm.

gar manche, wenn man ein wenig Vorurteil auf oder ab, mehr oder weniger Lebhaftigkeit oder Bedacht, Biegsamkeit oder Strenge nicht eben in Anschlag bringt, und deswegen hoffe ich günstig für Ihre Propyläen, nicht allein weil ich gleichgesinnte Personen vermute, sondern weil ich wirklich gleichgesinnte Personen kenne.

Wenn ich also in diesem Sinne Ihren Ernst in der Kunst, Ihre Strenge gegen Künstler und Liebhaber nicht tadeln kann, so muß ich doch in Betracht der vielerlei Menschenkinder, die Ihre Schrift lesen sollen, und wenn sie nur von denen gelesen würde, die meine Sammlung gesehen haben, noch einiges zum besten der Kunst und der Kunstfreunde wünschen, und zwar einesteils, daß Sie eine gewisse heitere Liberalität gegen alle Kunstfächer zeigten, den beschränktesten Künstler und Kunstliebhaber schätzten, sobald jeder nur ohne sonderliche Anmaßung sein Wesen treibt; anderenteils aber kann ich Ihnen nicht genug Widerstreit gegen diejenigen empfehlen, die von beschränkten Ideen ausgehen und mit einer unheilbaren Einseitigkeit einen vorgezogenen und beschützten Teil der Kunst zum Ganzen machen wollen. Lassen Sie uns zu diesen Zwecken eine neue Art von Sammlung ordnen, die diesmal nicht aus Bronzen und Marmorstücken, nicht aus Elfenbein noch Silber bestehen soll, sondern worin der Künstler, der Kenner und besonders der Liebhaber sich selbst wiederfinde.

Freilich kann ich Ihnen nur den leichtesten Entwurf senden; alles, was Resultat ist, zieht sich ins Enge zusammen, und mein Brief ist ohnehin schon lang genug. Meine Einleitung ist ausführlich, und meinen Schluß sollen Sie mir selbst ausführen helfen.

Unsere kleine Akademie richtete, wie es gewöhnlich geschieht, erst spät ihre Aufmerksamkeit auf sich selbst, und bald fanden wir in unserer Familie fast für alle die verschiedenen Gruppen einen Gesellschafter.

Es giebt Künstler und Liebhaber, welche wir die Nachahmer genannt haben; und wirklich ist die eigentliche Nachahmung, auf einen hohen und schätzbaren Punkt getrieben, ihr einziger Zweck, ihre höchste Freude; mein Vater und mein Schwager gehörten dazu, und die Liebhaberei des einen so wie die Kunst des andern ließ in diesem Fache fast nichts weiter übrig. Die Nachahmung kann nicht ruhen, bis sie die Abbildung wo möglich an die Stelle des Abgebildeten setzt.

Weil nun hierzu eine große Genauigkeit und Reinlichkeit erfordert wird, so stehet ihnen eine andere Klasse nah, welche wir die Punktierer genannt haben; bei diesen ist die Nachbildung nicht das Vorzüglichste, sondern die Arbeit. Ein solcher Gegenstand scheint ihnen der liebste, bei dem sie die meisten Punkte und Striche anbringen können. Bei diesen wird Ihnen die Liebhaberei meines Oheims sogleich einfallen. Ein Künstler dieser Art strebt gleichsam den Raum ins Unendliche zu füllen und uns sinnlich zu überzeugen, daß man die Materie ins Unendliche teilen könne. Sehr schätzbar erscheint dieses Talent, wenn es das Bildnis einer würdigen, einer werten Person dergestalt ins Kleine bringt, daß wir das, was unser Herz als ein Kleinod erkennt, auch vor unserm Auge mit allen seinen äußern Eigenschaften, neben und mit Kleinodien erscheinen sehen.

Auch hat die Naturgeschichte solchen Männern viel zu verdanken.

Als wir von dieser Klasse sprachen, mußte ich mir wohl selbst einfallen, der ich mit meiner frühern Liebhaberei eigentlich ganz im Gegensatze mit jenen stand. Alle diejenigen, die mit wenigen Strichen zu viel leisten wollen, wie die vorigen mit vielen Strichen und Punkten oft vielleicht zu wenig leisten, nannten wir Skizzisten. Hier ist nämlich nicht die Rede von Meistern, welche den allgemeinen Entwurf zu einem Werke, das ausgeführt werden soll, zu eigner und fremder Beurteilung erst hinschreiben; denn diese machen erst eine Skizze; Skizzisten nennt man aber diejenigen mit Recht, welche ihr Talent nicht weiter als zu Entwürfen ausbilden und also nie das Ende der Kunst, die Ausführung, erreichen, so wie der Punktierer den wesentlichen Anfang der Kunst, die Erfindung, das Geistreiche oft nicht gewahr wird.

Der Skizziste hat dagegen meist zu viel Imagination; er liebt sich poetische, ja phantastische Gegenstände und ist immer ein bißchen übertrieben im Ausdruck.

Selten fällt er in den Fehler, zu weich oder unbedeutend zu sein; diese Eigenschaft ist vielmehr sehr oft mit einer guten Ausführung verbunden.

Für die Rubrik, in welcher das Weiche, das Gefällige, das Anmutige herrschend ist, hat sich Karoline sogleich erklärt und feierlich protestiert, daß man dieser Klasse keinen Spitznamen geben

1. Reinlichkeit, B, C Reinheit. — 29. Skizziste, C Skizzist.

möge; Julie hingegen überläßt sich und ihre Freunde, die poetisch geistreichen Skizzisten und Ausführer, dem Schicksal und einem strengern oder liberalern Urteil.

Von den Weichlichen kamen wir natürlicherweise auf die Holzschnitte und Kupferstiche der frühern Meister, deren Werke ohngeachtet ihrer Strenge, Härte und Steifheit uns durch einen gewissen derben und sichern Charakter noch immer erfreuen.

Dann fielen uns noch verschiedene Arten ein, die aber vielleicht schon in die vorigen eingeteilt werden können, als da sind Karikaturzeichner, die nur das bedeutend Widerwärtige, physisch und moralisch Häßliche heraussuchen, Improvisatoren, die mit großer Geschicklichkeit und Schnelligkeit alles aus dem Stegreif entwerfen, gelehrte Künstler, deren Werke man nicht ohne Kommentar versteht, gelehrte Liebhaber, die auch das einfachste, natürlichste Werk nicht ohne Kommentar lassen können, und was noch andere mehr waren, davon ich künftig mehr sagen will; für diesmal aber schließe ich mit dem Wunsche, daß das Ende meines Briefs, wenn es Ihnen Gelegenheit giebt, sich über meine Anmaßung lustig zu machen, Sie mit dem Anfange desselben versöhnen möge, wo ich mich vermaß, einige liebenswürdige Schwachheiten geschätzter Freunde zu belächeln. Geben Sie mir das Gleiche zurück, wenn Ihnen mein Unterfangen nicht widerwärtig scheint, schelten Sie mich, zeigen Sie mir auch meine Eigenheiten im Spiegel, Sie vermehren dadurch den Dank, nicht aber die Anhänglichkeit Ihres

ewig verbundenen.

Fünfter Brief.

Die Heiterkeit Ihrer Antwort bürgt mir, daß Sie mein Brief in der besten Stimmung angetroffen und Ihnen diese herrliche Gabe des Himmels nicht verkümmert hat; auch mir waren Ihre Blätter ein angenehmes Geschenk in einem angenehmen Augenblick.

Wenn das Glück viel öfter allein und viel seltner in Gesellschaft kommt als das Unglück, so habe ich diesmal eine Ausnahme von der Regel erfahren; erwünschter und bedeutender hätten mir

6. ohngeachtet, C ungeachtet.

Ihre Blätter nicht kommen können, und Ihre Anmerkungen zu meinen wunderlichen Klassifikationen hätten nicht leicht geschwinder Frucht gebracht als eben in dem Augenblick, da sie wie ein schon keimender Same in ein fruchtbares Erdreich fielen. Lassen Sie mich also die Geschichte des gestrigen Tages erzählen, damit Sie erfahren, was für ein neuer Stern mir aufging, mit welchem das Gestirn Ihres Briefs in eine so glückliche Konjunktion tritt.

Gestern meldete sich bei uns ein Fremder an, dessen Name mir nicht unbekannt, der mir als ein guter Kenner gerühmt war. Ich freuete mich bei seinem Eintritt, machte ihn mit meinen Besitzungen im allgemeinen bekannt, ließ ihn wählen und zeigte vor. Ich bemerkte bald ein sehr gebildetes Auge für Kunstwerke, besonders für die Geschichte derselben. Er erkannte die Meister so wie ihre Schüler, bei zweifelhaften Bildern wußte er die Ursachen seines Zweifels sehr gut anzugeben, und seine Unterhaltung erfreute mich sehr.

Vielleicht wäre ich hingerissen worden, mich gegen ihn lebhafter zu äußern, wenn nicht der Vorsatz, meinen Gast auszuhorchen, mir gleich beim Eintritt eine ruhigere Stimmung gegeben hätte. Viele seiner Urteile trafen mit den meinigen zusammen; bei manchen mußte ich sein scharfes und geübtes Auge bewundern. Das erste, was mir an ihm besonders auffiel, war ein entschiedener Haß gegen alle Manieristen. Es that mir für einige meiner Lieblingsbilder leid, und ich war um desto mehr aufgefordert zu untersuchen, aus welcher Quelle eine solche Abneigung wohl fließen möchte.

Mein Gast war spät gekommen, und die Dämmerung verhinderte uns, weiter zu sehen; ich zog ihn zu einer kleinen Kollation, zu der unser Philosoph eingeladen war; denn dieser hat sich mir seit einiger Zeit genähert; wie das kommt, muß ich Ihnen im Vorbeigehen sagen.

Glücklicherweise hat der Himmel, der die Eigenheiten der Männer voraussah, ein Mittel bereitet, das sie ebenso oft verbindet als entzweit; mein Philosoph ward von Juliens Anmut, die er als Kind verlassen hatte, getroffen. Eine richtige Empfindung legte ihm auf, den Oheim sowie die Nichte zu unterhalten, und

8. ein Fremder. Dieser Fremde, der „Charakteristiker", ist A. Hirt, gegen dessen Kunstanschauungen im folgenden, wie schon früher in dem Laokoon-Auffatz, polemisiert wird. Vergl. dazu Goethe-Jahrbuch Bd. 15, S. 100 ff.

unser Gespräch verweilt nun gewöhnlich bei den Neigungen, bei den Leidenschaften des Menschen.

Ehe wir noch alle beisammen waren, ergriff ich die Gelegenheit, meine Manieristen gegen den Fremden in Schutz zu nehmen. Ich sprach von ihrem schönen Naturell, von der glücklichen Übung ihrer Hand und ihrer Anmut; doch setzte ich, um mich zu verwahren, hinzu: „Dies will ich alles nur sagen, um eine gewisse Duldung zu entschuldigen, wenn ich gleich zugebe, daß die hohe Schönheit, das höchste Prinzip und der höchste Zweck der Kunst freilich noch etwas ganz anders sei."

Mit einem Lächeln, das mir nicht ganz gefiel, weil es eine besondere Gefälligkeit gegen sich selbst und eine Art Mitleiden gegen mich auszudrücken schien, erwiderte er darauf: „Sie sind denn also auch den hergebrachten Grundsätzen getreu, daß Schönheit das letzte Ziel der Kunst sei?"

„Mir ist kein höheres bekannt," versetzte ich darauf.

„Können Sie mir sagen, was Schönheit sei?" rief er aus.

„Vielleicht nicht!" versetzte ich; „aber ich kann es Ihnen zeigen. Lassen Sie uns, auch allenfalls noch bei Licht, einen sehr schönen Gipsabguß des Apolls, einen sehr schönen Marmorkopf des Bacchus, den ich besitze, noch geschwind anblicken, und wir wollen sehen, ob wir uns nicht vereinigen können, daß sie schön seien."

„Ehe wir an diese Untersuchung gehen," versetzte er, „möchte es wohl nötig sein, daß wir das Wort Schönheit und seinen Ursprung näher betrachten. Schönheit kommt von Schein; sie ist ein Schein und kann als das höchste Ziel der Kunst nicht gelten; das vollkommen Charakteristische nur verdient schön genannt zu werden; ohne Charakter giebt es keine Schönheit."

Betroffen über diese Art, sich auszudrücken, versetzte ich: „Zugegeben, aber nicht eingestanden, daß das Schöne charakteristisch sein müsse, so folgt doch nur daraus, daß das Charakteristische dem Schönen allenfalls zu Grunde liege, keineswegs aber, daß es Eins mit dem Charakteristischen sei. Der Charakter verhält sich zum Schönen wie das Skelett zum lebendigen Menschen. Niemand wird leugnen, daß der Knochenbau zum Grunde aller hoch organisierten Gestalt liege; er begründet, er bestimmt die Gestalt, er ist aber nicht die Gestalt selbst, und noch weniger be-

20. Apolls, C Apoll.

wirkt er die letzte Erscheinung, die wir als Inbegriff und Hülle eines organischen Ganzen Schönheit nennen."

„Auf Gleichnisse kann ich mich nicht einlassen," versetzte der Gast, „und aus Ihren Worten selbst erhellet, daß die Schönheit etwas Unbegreifliches oder die Wirkung von etwas Unbegreiflichem sei. Was man nicht begreifen kann, das ist nicht; was man mit Worten nicht klar machen kann, das ist Unsinn."

Ich. Können Sie denn die Wirkung, die ein farbiger Körper auf Ihr Auge macht, mit Worten klar ausdrücken?

Er. Das ist wieder eine Instanz, auf die ich mich nicht einlassen kann. Genug, was Charakter sei, läßt sich nachweisen. Sie finden die Schönheit nie ohne Charakter; denn sonst würde sie leer und unbedeutend sein. Alles Schöne der Alten ist bloß charakteristisch, und bloß aus dieser Eigentümlichkeit entsteht die Schönheit.

Unser Philosoph war gekommen und hatte sich mit den Nichten unterhalten; als er uns eifrig sprechen hörte, trat er hinzu, und mein Gast, durch die Gegenwart eines neuen Zuhörers gleichsam angefeuert, fuhr fort:

„Das ist eben das Unglück, wenn gute Köpfe, wenn Leute von Verdienst solche falsche Grundsätze, die nur einen Schein von Wahrheit haben, immer allgemeiner machen; niemand spricht sie lieber nach, als wer den Gegenstand nicht kennt und versteht. So hat uns Lessing den Grundsatz aufgebunden, daß die Alten nur das Schöne gebildet; so hat uns Winckelmann mit der stillen Größe der Einfalt und Ruhe eingeschläfert, anstatt daß die Kunst der Alten unter allen möglichen Formen erscheint; aber die Herren verweilen nur bei Jupiter und Juno, bei den Genien und Grazien, und verhehlen die unedlen Körper und Schädel der Barbaren, die strippichten Haare, den schmutzigen Bart, die dürren Knochen, die runzlichte Haut des entstellten Alters, die vorliegenden Adern und die schlappen Brüste."

„Um Gottes willen!" rief ich aus, „giebt es denn aus der guten Zeit der alten Kunst selbständige Kunstwerke, die solche abscheuliche Gegenstände vollendet darstellen, oder sind es nicht vielmehr untergeordnete Werke, Werke der Gelegenheit, Werke der Kunst, die sich nach äußern Absichten bequemen muß, die im Sinken ist?"

30. strippichten, C struppichten. — 31. runzlichte, B, C runzlige.

Er. Ich gebe Ihnen ein Verzeichnis, und Sie mögen selbst untersuchen und urteilen. Aber daß Laokoon, daß Niobe, daß Dirce mit ihren Stiefsöhnen selbständige Kunstwerke sind, werden Sie mir nicht leugnen. Treten Sie vor den Laokoon, und sehen Sie die Natur in voller Empörung und Verzweiflung, den letzten erstickenden Schmerz, krämpfartige Spannung, wütende Zuckung, die Wirkung eines ätzenden Gifts, heftige Gärung, stockenden Umlauf, erstickende Pressung und paralytischen Tod.

Der Philosoph schien mich mit Verwunderung anzusehen, und ich versetzte: „Man schaudert, man erstarrt nur vor der bloßen Beschreibung. Fürwahr, wenn es sich mit der Gruppe Laokoons so verhält, was will aus der Anmut werden, die man sogar darin so wie in jedem echten Kunstwerke finden will? Doch ich will mich darein nicht mischen; machen Sie das mit den Verfassern der Propyläen aus, welche ganz der entgegengesetzten Meinung sind."

„Das wird sich schon geben," versetzte mein Gast; „das ganze Altertum spricht mir zu; denn wo wütet Schrecken und Tod entsetzlicher als bei den Darstellungen der Niobe?"

Ich erschrak über eine solche Assertion; denn ich hatte noch kurz vorher freilich nur die Kupfer im Fabroni gesehen, den ich sogleich herbeiholte und aufschlug. „Ich finde keine Spur vom wütenden Schrecken des Todes, vielmehr in den Statuen die höchste Subordination der tragischen Situation unter die höchsten Ideen von Würde, Hoheit, Schönheit, gemäßigtem Betragen. Ich sehe hier überall den Kunstzweck, die Glieder zierlich und anmutig erscheinen zu lassen. Der Charakter erscheint nur noch in den allgemeinsten Linien, welche durch die Werke gleichsam wie ein geistiger Knochenbau, durchgezogen sind."

Er. Lassen Sie uns zu den Basreliefen übergehen, die wir am Ende des Buches finden. —

3. Dirce ... Stiefsöhnen. Die Gruppe des „Farnesischen Stieres" im Museo Nazionale in Neapel. Nach der Euripideischen Tragödie stehen Zethos und Amphion, die ausgesetzten Söhne der Antiope und des Zeus, zur Dirke, welche sie hier an die Hörner des wilden Stieres binden, nur als Hirten und Knechte im Unterthanenverhältnis. — 6. krämpfartige, C krampfartige. — 9. Der Philosoph ist Schiller. — 12 ff. was will ... Meinung sind. Siehe oben S. 39 Z. 23 ff. — 21. Fabroni. Dissertation sur les statues appartenantes à la fable de Niobé dédiée à son altesse Royale Monseigneur l'archiduc Pierre Léopold grand Duc de Toscana etc. Florence 1779. Mit 19 Kupfern. — 30. Basreliefs, a. a. O. Tafel XVII, Relief in der Villa Albani, Tafel XVIII und XIX, Sarkophag im Vatikan zu Rom; Text S. 21 ff. Vergl. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. Leipzig 1891, II, Nr. 726 und Nr. 394, wo die Litteratur darüber zu finden ist.

Wir schlugen sie auf.

Ich. Von allem Entsetzlichen, aufrichtig gesagt, sehe ich auch hier nicht das Mindeste. Wo wüten Schrecken und Tod? Hier sehe ich nur Figuren, mit solcher Kunst durcheinander bewegt, so glücklich gegen einander gestellt oder gestreckt, daß sie, indem sie mich an ein trauriges Schicksal erinnern, mir zugleich die angenehmste Empfindung geben. Alles Charakteristische ist gemäßigt, alles natürlich Gewaltsame ist aufgehoben, und so möchte ich sagen: Das Charakteristische liegt zum Grunde, auf ihm ruhen Einfalt und Würde; das höchste Ziel der Kunst ist Schönheit und ihre letzte Wirkung Gefühl der Anmut.

Das Anmutige, das gewiß nicht unmittelbar mit dem Charakteristischen verbunden werden kann, fällt besonders bei diesem Sarkophagen in die Augen. Sind die toten Töchter und Söhne der Niobe nicht hier als Zieraten geordnet? Es ist die höchste Schwelgerei der Kunst! Sie verziert nicht mehr mit Blumen und Früchten, sie verziert mit menschlichen Leichnamen, mit dem größten Elend, das einem Vater, das einer Mutter begegnen kann, eine blühende Familie auf einmal vor sich hingerafft zu sehen. Ja, der schöne Genius, der mit gesenkter Fackel bei dem Grabe steht, hat hier bei dem erfindenden, bei dem arbeitenden Künstler gestanden und ihm zu seiner irdischen Größe eine himmlische Anmut zugehaucht.

Mein Gast sah mich lächelnd an und zuckte die Achseln. „Leider," sagte er, als ich geendigt hatte, „leider sehe ich wohl, daß wir nicht einig werden können. Wie schade, daß ein Mann von Ihren Kenntnissen, von Ihrem Geist nicht einsehen will, daß das alles nur leere Worte sind und daß Schönheit und Ideal einem Manne von Verstand als ein Traum erscheinen muß, den er freilich nicht in die Wirklichkeit versetzen mag, sondern vielmehr widerstrebend findet."

Mein Philosoph schien während des letzten Teiles unsers Gespräches etwas unruhig zu werden, so gelassen und gleichgültig er den Anfang anzuhören schien; er rückte den Stuhl, bewegte ein paarmal die Lippen und fing, als es eine Pause gab, zu reden an.

Doch was er vorbrachte, mag er Ihnen selbst überliefern! Er ist diesen Morgen bei zeiten wieder da; denn seine Teilnahme

38. bei zeiten, C beizeiten.

an dem gestrigen Gespräch hat auf einmal die Schalen unserer wechselseitigen Entfernung abgestoßen, und ein paar hübsche Pflanzen im Garten der Freundschaft zeigen sich.

Diesen Morgen geht noch eine Post, womit ich die gegenwärtigen Blätter abschicke, über denen ich schon einige Patienten versäumt habe, weshalb ich Verzeihung vom Apoll, in so fern er sich um Ärzte und Künstler zugleich bekümmert, erwarten darf.

Diesen Nachmittag haben wir noch sonderbare Scenen zu erwarten. Unser Charakteristiker kommt wieder; zugleich haben sich noch ein halb Dutzend Fremde anmelden lassen; die Jahrszeit ist reizend und alles in Bewegung.

Gegen diese Gesellschaft haben wir einen Bund gemacht, Julie, der Philosoph und ich; es soll uns keine von ihren Eigenheiten entgehen.

Doch hören Sie erst den Schluß unserer gestrigen Disputation und empfangen nur noch einen lebhaftern Gruß von

Ihrem

zwar diesmal eilfertigen, doch immer beständigen, treuen Freund und Diener.

Sechster Brief.

Unser würdiger Freund läßt mich an seinem Schreibtisch niedersitzen, und ich danke ihm sowohl für dieses Vertrauen als für den Anlaß, den er mir giebt, mich mit Ihnen zu unterhalten. Er nennt mich den Philosophen; er würde mich den Schüler nennen, wenn er wüßte, wie sehr ich mich zu bilden, wie sehr ich zu lernen wünsche. Doch leider hat man schon vor den Menschen, wenn man sich nur auf gutem Wege glaubt, ein anmaßliches Ansehen.

Daß ich gestern abend mich in ein Gespräch über bildende Kunst lebhaft einmischte, da mir das Anschauen derselben fehlt

20. Sechster Brief. Goethe an Schiller 11. Mai 1799: „Den sechsten Brief, der hier beiliegt, sende ich wie er hat werden können. Er mag als Skizze so hingehen; um ihn würdig auszuführen gehört mehr dazu als ich jetzt imstande bin zu leisten. Betrachten Sie ihn daher von der Seite: ob er nichts enthält was dem Zweck zuwider ist, da er den Zweck nicht ganz erfüllen kann.“ Auch die Schlußworte des Briefes deuten auf dasselbe hin. Entstanden ist er nach dem Tagebuch am 4. Mai.

und ich nur einige litterarische Kenntnisse davon besitze, werden Sie mir verzeihen, wenn Sie meine Relation vernehmen und daraus ersehen, daß ich bloß im allgemeinen geblieben bin, daß ich mein Befugnis mitzureden mehr auf einige Kenntnis der alten Poesie gegründet habe.

Ich will nicht leugnen, daß die Art, wie der Gegner mit meinem Freunde verfuhr, mich entrüstete. Ich bin noch jung, entrüste mich vielleicht zur Unzeit und verdiene um desto weniger den Titel eines Philosophen. Die Worte des Gegners griffen mich selbst an; denn wenn der Kenner, der Liebhaber der Kunst das Schöne nicht aufgeben darf, so muß der Schüler der Philosophie sich das Ideal nicht unter die Hirngespinste verweisen lassen

Nun, so viel ich mich erinnere, wenigstens den Faden und den allgemeinen Inhalt des Gesprächs.

Ich. Erlauben Sie, daß ich auch ein Wort einrede!

Der Gast (etwas schnöde). Von Herzen gern, und wo möglich nichts von Luftbildern.

Ich. Von der Poesie der Alten kann ich einige Rechenschaft geben, von der bildenden Kunst habe ich wenige Kenntnis.

Der Gast. Das thut mir leid! So werden wir wohl schwerlich näher zusammen kommen.

Ich. Und doch sind die schönen Künste nahe verwandt; die Freunde der verschiedensten sollten sich nicht mißverstehn.

Oheim. Lassen Sie hören.

Ich. Die alten Tragödienschreiber verfuhren mit dem Stoff, den sie bearbeiteten, völlig wie die bildenden Künstler, wenn anders diese Kupfer, welche die Familie der Niobe vorstellen, nicht ganz vom Original abweichen

Gast. Sie sind leidlich genug; sie geben nur einen unvollkommenen, nicht einen falschen Begriff.

Ich. Nun! dann können wir sie in so fern zum Grunde legen.

Oheim. Was behaupten Sie von dem Verfahren der alten Tragödienschreiber?

Ich. Sie wählten sehr oft, besonders in der ersten Zeit, unerträgliche Gegenstände, unleidliche Begebenheiten.

Gast. Unerträglich wären die alten Fabeln?

Ich. Gewiß! Ohngefähr wie Ihre Beschreibung des Laokoons.

38. Ohngefähr, C Ungefähr. — Laokoons, C Laokoon.

Gast. Diese finden Sie also unerträglich?

Ich. Verzeihen Sie — nicht Ihre Beschreibung, sondern das Beschriebene.

Gast. Also das Kunstwerk?

Ich. Keineswegs, aber das, was Sie darin gesehen haben. Die Fabel, die Erzählung, das Skelett, das, was Sie charakteristisch nennen. Denn wenn Laokoon wirklich so vor unsern Augen stünde, wie Sie ihn beschreiben, so wäre er wert, daß er den Augenblick in Stücken geschlagen würde.

Gast. Sie drücken sich stark aus.

Ich. Das ist wohl einem wie dem andern erlaubt.

Oheim. Nun also zu dem Trauerspiele der Alten.

Gast. Zu den unerträglichen Gegenständen.

Ich. Ganz recht, aber auch zu der alles erträglich, leidlich, schön, anmutig machenden Behandlung.

Gast. Das geschähe denn also wohl durch Einfalt und stille Größe?

Ich. Wahrscheinlich.

Gast. Durch das mildernde Schönheitsprinzip?

Ich. Es wird wohl nicht anders sein.

Gast. Die alten Tragödien wären also nicht schrecklich?

Ich. Nicht leicht, so viel ich weiß, wenn man den Dichter selbst hört. Freilich, wenn man in der Poesie nur den Stoff erblickt, der dem Gedichteten zum Grund liegt, wenn man vom Kunstwerke spricht, als hätte man an seiner Statt die Begebenheiten in der Natur erfahren, dann lassen sich wohl sogar Sophokleische Tragödien als ekelhaft und abscheulich darstellen.

Gast. Ich will über Poesie nicht entscheiden.

Ich. Und ich nicht über bildende Kunst.

Gast. Ja, es ist wohl das Beste, daß jeder in seinem Fache bleibt.

Ich. Und doch giebt es einen allgemeinen Punkt, in welchem die Wirkungen aller Kunst, redender sowohl als bildender, sich sammeln, aus welchem alle ihre Gesetze ausfließen.

Gast. Und dieser wäre?

Ich. Das menschliche Gemüt.

Gast. Ja, ja, es ist die Art der neuen Herren Philosophen, alle Dinge auf ihren eignen Grund und Boden zu spielen, und

bequemer ist es freilich, die Welt nach der Idee zu modeln, als seine Vorstellungen den Dingen zu unterwerfen.

Ich. Es ist hier von keinem metaphysischen Streite die Rede.

Gast. Den ich mir auch verbitten wollte.

Ich. Die Natur, will ich einmal zugeben, lasse sich unabhängig von dem Menschen denken; die Kunst bezieht sich notwendig auf denselben; denn die Kunst ist nur durch den Menschen und für ihn.

Gast. Wozu soll das führen?

Ich. Sie selbst, indem Sie der Kunst das Charakteristische zum Ziel setzen, bestellen den Verstand, der das Charakteristische erkennt, zum Richter.

Gast. Allerdings thue ich das. Was ich mit dem Verstand nicht begreife, existiert mir nicht.

Ich. Aber der Mensch ist nicht bloß ein denkendes, er ist zugleich ein empfindendes Wesen. Er ist ein Ganzes, eine Einheit vielfacher, innig verbundner Kräfte, und zu diesem Ganzen des Menschen muß das Kunstwerk reden, es muß dieser reichen Einheit, dieser einigen Mannigfaltigkeit in ihm entsprechen.

Gast. Führen Sie mich nicht in diese Labyrinthe; denn wer vermöchte uns herauszuhelfen?

Ich. Da ist es denn freilich am besten, wir heben das Gespräch auf, und jeder behauptet seinen Platz.

Gast. Auf dem meinigen wenigstens stehe ich feste.

Ich. Vielleicht fände sich noch geschwind ein Mittel, daß einer den andern auf seinem Platze wo nicht besuchen, doch wenigstens beobachten könnte.

Gast. Geben Sie es an.

Ich. Wir wollen uns die Kunst einen Augenblick im Entstehen denken.

Gast. Gut.

Ich. Wir wollen das Kunstwerk auf dem Wege zur Vollkommenheit begleiten

Gast. Nur auf dem Wege der Erfahrung mag ich Ihnen folgen! Die steilen Pfade der Spekulation verbitte ich mir.

Ich. Sie erlauben, daß ich ganz von vorn anfange.

Gast. Recht gern.

Ich. Der Mensch fühlt eine Neigung zu irgend einem Gegenstand. Sei es ein einzelnes belebtes Wesen —

Gast. Also etwa zu diesem artigen Schoßhunde.

Julie. Komm, Bello, es ist keine geringe Ehre, als Beispiel zu einer solchen Abhandlung gebraucht zu werden.

Ich. Fürwahr, der Hund ist zierlich genug! und fühlte der Mann, den wir annehmen, einen Nachahmungstrieb, so würde er dieses Geschöpf auf irgend eine Weise darzustellen suchen. Lassen Sie aber auch seine Nachahmung recht gut geraten, so werden wir doch nicht sehr gefördert sein; denn wir haben nun allenfalls nur zwei Bellos für einen.

Gast. Ich will nicht einreden, sondern erwarten, was hieraus entstehen soll.

Ich. Nehmen Sie an, daß dieser Mann, den wir wegen seines Talents nun schon einen Künstler nennen, sich hierbei nicht beruhigte, daß ihm seine Neigung zu eng, zu beschränkt vorkäme, daß er sich nach mehr Individuen, nach Varietäten, nach Arten, nach Gattungen umthäte, dergestalt, daß zuletzt nicht mehr das Geschöpf, sondern der Begriff des Geschöpfs vor ihm stünde und er diesen endlich durch seine Kunst darzustellen vermöchte.

Gast. Bravo! Das würde mein Mann sein. Das Kunstwerk würde gewiß charakteristisch ausfallen.

Ich. Ohne Zweifel.

Gast. Und ich würde mich dabei beruhigen und nichts weiter fordern.

Ich Wir andern aber steigen weiter.

Gast. Ich bleibe zurück.

Oheim. Zum Versuche gehe ich mit.

Ich. Durch jene Operation möchte allenfalls ein Kanon entstanden sein, musterhaft, wissenschaftlich schätzbar, aber nicht befriedigend fürs Gemüt.

Gast. Wie wollen Sie auch den wunderlichen Forderungen dieses lieben Gemüts genugthun?

Ich. Es ist nicht wunderlich, es läßt sich nur seine gerechten Ansprüche nicht nehmen. Eine alte Sage berichtet uns, daß die Elohim einst unter einander gesprochen: Lasset uns den Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei, und der Mensch sagt daher mit vollem Recht: Lasset uns Götter machen, Bilder, die uns gleich seien.

Gast. Wir kommen hier schon in eine sehr dunkle Region.

Ich. Es giebt nur *ein* Licht, uns hier zu leuchten.

Gast. Das wäre?

Ich. Die Vernunft.

Gast. Inwiefern sie ein Licht oder ein Irrlicht sei, ist schwer zu bestimmen.

Ich. Nennen wir sie nicht, aber fragen wir uns die Forderungen ab, die der Geist an ein Kunstwerk macht! Eine beschränkte Neigung soll nicht nur ausgefüllt, unsere Wißbegierde nicht etwa nur befriedigt, unsere Kenntnis nur geordnet und beruhigt werden; das Höhere, was in uns liegt, will erweckt sein, wir wollen verehren und uns selbst als verehrungswürdig fühlen.

Gast. Ich fange an, nichts mehr zu verstehen.

Oheim. Ich aber glaube, einigermaßen folgen zu können. Wie weit ich mitgehe, will ich durch ein Beispiel zeigen. Nehmen wir an, daß jener Künstler einen Adler in Erz gebildet habe, der den Gattungsbegriff vollkommen ausdrückte; nun wollte er ihn aber auf den Zepter Jupiters setzen. Glauben Sie, daß er dahin vollkommen passen würde?

Gast. Es käme darauf an.

Oheim. Ich sage Nein! Der Künstler müßte ihm vielmehr noch etwas geben.

Gast. Was denn?

Oheim. Das ist freilich schwer auszudrücken.

Gast. Ich vermute.

Ich. Und doch ließe sich vielleicht durch Annäherung etwas thun?

Gast. Nur immer zu.

Ich. Er müßte dem Adler geben, was er dem Jupiter gab, um diesen zu einem Gott zu machen.

Gast. Und das wäre?

Ich. Das Göttliche, das wir freilich nicht kennen würden, wenn es der Mensch nicht fühlte und selbst hervorbrächte.

Gast. Ich behaupte immer meinen Platz und lasse Sie in die Wolken steigen. Ich sehe recht wohl, Sie wollen den hohen Stil der griechischen Kunst bezeichnen, den ich aber auch nur in so fern schätze, als er charakteristisch ist.

11. als fehlt in B, C.

Ich. Für uns ist er noch etwas mehr; er befriedigt eine hohe Forderung, die aber doch noch nicht die höchste ist.

Gast. Sie scheinen sehr ungenügsam zu sein.

Ich. Dem, der viel erlangen kann, geziemt, viel zu fordern. Lassen Sie mich kurz sein! Der menschliche Geist befindet sich in einer herrlichen Lage, wenn er verehrt, wenn er anbetet, wenn er einen Gegenstand erhebt und von ihm erhoben wird; allein er mag in diesem Zustand nicht lange verharren; der Gattungsbegriff ließ ihn kalt, das Ideale erhob ihn über sich selbst; nun aber möchte er in sich selbst wieder zurückkehren, er möchte jene frühere Neigung, die er zum Individuo gehegt, wieder genießen, ohne in jene Beschränktheit zurück zu kehren, und will auch das Bedeutende, das Geisterhebende nicht fahren lassen. Was würde aus ihm in diesem Zustande werden, wenn die Schönheit nicht einträte und das Rätsel glücklich löste! Sie giebt dem Wissenschaftlichen erst Leben und Wärme, und indem sie das Bedeutende, Hohe mildert und himmlischen Reiz darüber ausgießt, bringt sie es uns wieder näher. Ein schönes Kunstwerk hat den ganzen Kreis durchlaufen; es ist nun wieder eine Art Individuum, das wir mit Neigung umfassen, das wir uns zueignen können.

Gast. Sind Sie fertig?

Ich. Für diesmal! Der kleine Kreis ist geschlossen; wir sind wieder da, wo wir ausgegangen sind; das Gemüt hat gefordert, das Gemüt ist befriedigt, und ich habe weiter nichts zu sagen.

(Der gute Oheim ward zu einem Kranken dringend abgerufen.)

Gast. Es ist die Art der Herren Philosophen, daß sie sich hinter sonderbaren Worten wie hinter einer Ägide im Streite einherbewegen.

Ich. Diesmal kann ich wohl versichern, daß ich nicht als Philosoph gesprochen habe; es waren lauter Erfahrungssachen.

Gast. Das nennen Sie Erfahrung, wovon ein anderer nichts begreifen kann!

Ich. Zu jeder Erfahrung gehört ein Organ.

12. zurück zu kehren, C zurückzukehren. — 30. Ägide. Ägis, bei Homer der wundersame Schild des Zeus, später das Abzeichen der Athene.

Gast. Wohl ein besonderes?

Ich. Kein besonderes, aber eine gewisse Eigenschaft muß es haben.

Gast. Und die wäre?

Ich. Es muß produzieren können.

Gast. Was produzieren?

Ich. Die Erfahrung! Es giebt keine Erfahrung, die nicht produziert, hervorgebracht, erschaffen wird.

Gast. Nun, das ist arg genug!

Ich. Besonders gilt es von dem Künstler.

Gast. Fürwahr, was wäre nicht ein Porträtmaler zu beneiden, was würde er nicht für Zulauf haben, wenn er seine sämtlichen Kunden produzieren könnte, ohne sie mit so mancher Sitzung zu inkommodieren!

Ich. Vor dieser Instanz fürchte ich mich gar nicht; ich bin vielmehr überzeugt, kein Porträt kann etwas taugen, als wenn es der Maler im eigentlichsten Sinne erschafft.

Gast (aufspringend). Das wird zu toll! Ich wollte, Sie hätten mich zum besten, und das alles wäre nur Spaß! Wie würde ich mich freuen, wenn das Rätsel sich dergestalt auflöste! Wie gern würde ich einem wackern Mann, wie Sie sind, die Hand reichen!

Ich. Leider ist es mein völliger Ernst, und ich kann mich weder anders finden noch fügen.

Gast. Nun, so dächte ich, wir reichten einander zum Abschied wenigstens die Hände, besonders da unser Herr Wirt sich entfernt hat, der doch noch allenfalls den Präsidenten bei unserer lebhaften Disputation machen konnte. Leben Sie wohl, Mademoiselle! Leben Sie wohl, mein Herr! Ich lasse morgen anfragen, ob ich wieder aufwarten darf.

So stürmte er zur Thüre hinaus, und Julie hatte kaum Zeit, ihm die Magd, die sich mit der Laterne parat hielt, nachzuschicken. Ich blieb mit dem liebenswürdigen Kinde allein. Karoline hatte sich schon früher entfernt; ich glaube, es war nicht lange hernach, als mein Gegner die reine Schönheit, ohne Charakter, für fade erklärt hatte.

„Sie haben es arg gemacht, mein Freund," sagte Julie nach einer kurzen Pause. „Wenn er mir nicht ganz recht zu haben scheint, so kann ich Ihnen doch auch unmöglich durchaus Beifall

geben; denn es war doch wohl bloß, um ihn zu necken, als Sie zuletzt behaupteten, der Porträtmaler müsse das Bildnis ganz eigentlich erschaffen."

„Schöne Julie," versetzte ich darauf, „wie sehr wünschte ich, mich Ihnen hierüber verständlich zu machen! Vielleicht gelingt es mir mit der Zeit! Aber Ihnen, deren lebhafter Geist sich in alle Regionen bewegt, die den Künstler nicht allein schätzt, sondern ihm gewissermaßen zuvor eilt und selbst das, was Sie nicht mit Augen gesehen, sich, als stünde es vor ihr, zu vergegenwärtigen weiß, Sie sollten am wenigsten stutzen, wenn vom Schaffen, vom Hervorbringen die Rede ist."

Julie. Ich merke, Sie wollen mich bestechen. Es wird Ihnen leicht werden; denn ich höre Ihnen gern zu.

Ich. Lassen Sie uns vom Menschen würdig denken, und bekümmern wir uns nicht, ob es ein wenig bizarr klingt, was wir von ihm sagen! Giebt doch jedermann zu, daß der Poet geboren werden müsse! Schreibt nicht jedermann dem Genie eine schaffende Kraft zu, und niemand glaubt, dadurch eben etwas Paradoxes zu sagen! Wir leugnen es nicht von den Werken der Phantasie; aber wahrlich, der unthätige, untaugende Mensch wird das Gute, das Edle, das Schöne weder an sich noch an andern gewahr werden. Wo käme es denn her, wenn es nicht aus uns selbst entspränge? Fragen Sie Ihr eigen Herz! Ist nicht die Handelsweise zugleich mit dem Handeln ihm eingeboren? Ist es nicht die Fähigkeit zur guten That, die sich der guten That erfreut? Wer fühlt lebhaft ohne den Wunsch, das Gefühlte darzustellen? Und was stellen wir denn eigentlich dar, was wir nicht erschaffen, und zwar nicht etwa nur ein= für allemal, damit es da sei, sondern damit es wirke, immer wachse und wieder werde und wieder hervorbringe? Das ist ja eben die göttliche Kraft der Liebe, von der man nicht aufhört, zu singen und zu sagen, daß sie in jedem Augenblick die herrlichen Eigenschaften des geliebten Gegenstandes neu hervorbringt, in den kleinsten Teilen ausbildet, im ganzen umfaßt, bei Tage nicht rastet, bei Nacht nicht ruht, sich an ihrem eignen Werke entzückt, über ihre eigne rege Thätigkeit erstaunt, das Bekannte immer neu findet, weil es in jedem Augenblicke, in dem süßesten aller Geschäfte

34. ausbildet, B, C ausgebildet.

wieder neu erzeugt wird. Ja, das Bild der Geliebten kann nicht alt werden; denn jeder Moment ist seine Geburtsstunde.

Ich habe heute sehr gesündigt; ich handelte gegen meinen Vorsatz, indem ich über eine Materie sprach, die ich nicht ergründet habe, und in diesem Augenblick bin ich auf dem Wege, noch strafwürdiger zu fehlen. Schweigen gebührt dem Menschen, der sich nicht vollendet fühlt. Schweigen geziemt auch dem Liebenden, der nicht hoffen darf, glücklich zu sein. Lassen Sie mich von hinnen gehen, damit ich nicht doppelt scheltenswert sei.

Ich ergriff Juliens Hand, ich war sehr bewegt, sie hielt mich freundlich fest. Ich darf es sagen. Gebe der Himmel, daß ich mich nicht geirrt habe, daß ich mich nicht irre!

Doch ich fahre in meiner Erzählung fort. Der Oheim kam zurück. Er war freundlich genug, das an mir zu loben, was ich an mir tadelte, war zufrieden, daß meine Ideen über bildende Kunst mit den seinigen zusammen träfen. Er versprach mir in kurzer Zeit die Anschauung zu verschaffen, deren ich bedürfen könnte. Julie sagte mir scherzend auch ihren Unterricht zu, wenn ich gesprächiger, wenn ich mitteilender werden wollte — und ich fühle schon recht gut, daß sie alles aus mir machen kann, was sie will.

Die Magd kam zurück, die dem Fremden geleuchtet hatte; sie war sehr vergnügt über seine Freigebigkeit; denn er hatte ihr ein ansehnliches Trinkgeld gegeben; noch mehr aber lobte sie seine Artigkeit. Er hatte sie mit freundlichen Worten entlassen und sie obendrein schönes Kind genannt.

Ich war nun eben nicht im Humor, ihn zu schonen, und rief aus: „O ja! das kann einem leicht passieren, der das Ideal verleugnet, daß er das Gemeine für schön erklärt!"

Julie erinnerte mich scherzend, daß Gerechtigkeit und Billigkeit auch ein Ideal sei, wornach der Mensch zu streben habe.

Es war spät geworden; der Oheim bat mich um einen Dienst, durch den ich mir zugleich selbst dienen sollte; er gab mir eine Abschrift jenes Briefes an Sie, meine Herren, worin er die verschiedenen Liebhabereien zu bezeichnen suchte; er gab mir Ihre Antwort, verlangte, daß ich beides geschwind studieren, meine Gedanken darüber zusammen fassen und alsdann gegenwärtig sein möchte, wenn die angemeldeten Fremden sein Kabinett besuchten, um zu sehen, ob wir noch mehr Klassen entdecken und aufzeichnen

könnten. Ich habe den Überrest der Nacht damit zugebracht und ein Schema aus dem Stegreif verfertigt, das, wo nicht gründlich, doch wenigstens lustig ist, und das für mich einen großen Wert hat, weil Julie heute früh herzlich darüber lachen konnte.

Leben Sie recht wohl! Ich merke, daß dieser Brief mit dem Briefe des guten Oheims, der noch hier auf dem Schreibtische liegt, zugleich fort kann. Nur flüchtig habe ich das Geschriebene wieder überlesen dürfen. Wie manches wäre anders zu sagen, wie manches besser zu bestimmen gewesen! Ja, wenn ich meinem Gefühl nachginge, so sollten diese Blätter eher ins Feuer als auf die Post. Aber wenn nur das Vollendete mitgeteilt werden sollte, wie schlecht würde es überhaupt um Unterhaltung aussehen! Indessen soll unser Gast gesegnet sein, daß er mich in eine Leidenschaft versetzte, daß er mich in eine Aufwallung brachte, die mir diese Unterhaltung mit Ihnen verschaffte und zu neuen, schönen Verhältnissen Anlaß gab.

Siebenter Brief.

Abermals ein Blatt von Juliens Hand! Sie sehen diese Federzüge wieder, von denen Sie einmal physiognomisierten, daß sie einen leicht fassenden, leicht mitteilenden, über die Gegenstände hinschwebenden Geist andeuteten.

Gewiß, diese Eigenschaften sind mir heute nötig, wenn ich eine Pflicht erfüllen soll, die mir im eigentlichsten Sinne aufgedrungen worden; denn ich fühle mich weder dazu bestimmt noch fähig; aber die Herren wollen es so, und da muß es ja wohl geschehen.

Die Geschichte des gestrigen Tages soll ich aufzeichnen, die Personen schildern, die gestern unser Kabinett besuchten, und zuletzt Ihnen Rechenschaft von dem allerliebsten Fachwerk geben, worin künftig alle und jede Künstler und Kunstfreunde, die an einem einzelnen Teile fest halten, die sich nicht zum Ganzen erheben, eingeschachtelt und aufgestellt werden sollen. Jenes Erste, in so fern es historisch ist, will ich wohl übernehmen; an das Letztere kommt es heute ohnehin nicht, und morgen will ich schon sehen, wie ich diesen Auftrag ablehne.

Damit Sie nun aber wissen, wie ich gerade diesmal dazu komme, Sie zu unterhalten, so will ich Ihnen nur kürzlich erzählen, was gestern Abend beim Abschied vorgefallen.

Wir hatten lange beisammen gesessen (versteht sich der Oheim, der junge Freund, der nicht mehr als Philosoph aufgeführt sein will, und die beiden Schwestern), wir hatten uns über die Begebenheiten des Tages unterhalten, uns selbst sowie auch alle bekannte Freunde in die verschiedenen Rubriken eingeteilt. Als wir auseinander gehen wollten, fing der Oheim an: „Nun, wer giebt unsern abwesenden Freunden, die wir heute so oft zu uns gewünscht, deren wir so oft gedacht haben, nunmehr auch schnell Nachricht von den heutigen Vorfällen und von den Vorschritten, die wir in Kenntnis und Beurteilung sowohl unserer selbst als anderer gemacht haben? An dieser Mitteilung muß es nicht fehlen, damit wir auch bald wieder etwas von dort her erhalten und so der Schneeball sich immer fortwälze und vergrößere."

Ich versetzte darauf: „Mich sollte dünken, daß dieses Geschäft nicht in bessern Händen sein könnte, als wenn unser Oheim die Geschichte des Tags aufzeichnete und unser Freund über die neue Theorie und deren Anwendung einen kurzen Aufsatz zu machen sich entschlösse."

„Eben da Sie das Wort Theorie nennen," versetzte der Freund, „muß ich schon mit Entsetzen zurücktreten und mich lossagen, so gern ich Ihnen auch in allem gefällig sein wollte. Ich weiß nicht, was mich diese Tage von einem Fehler zum andern verleitet! Kaum habe ich mein Stillschweigen gebrochen und über bildende Kunst geschwatzt, die ich erst studieren sollte, so lasse ich mich bereden, etwas, das theoretisch scheinen könnte, über einen Gegenstand aufzusetzen, den ich nicht übersehe. Lassen Sie mir das süße Gefühl, daß ich diese Schwachheiten aus Neigung gegen meine wertesten Freunde begangen habe; aber sparen Sie mir die Beschämung, mich mit diesen Unvollkommenheiten vor Personen sehen zu lassen, vor denen ich als ein Fremder nicht so ganz im Nachteil erscheinen möchte."

Hierauf versetzte sogleich der Oheim: „Was mich betrifft, so bin ich nicht im Stande, unter den ersten acht Tagen an einen Brief zu denken; meine einheimischen und auswärtigen Patienten fordern

7. bekannte, C bekannten.

meine ganze Aufmerksamkeit; ich muß besuchen, Konsultationen schreiben, aufs Land fahren. Seht, liebe Kinder, wie ihr zusammen überein kommt. Ich dächte, Julie ergriffe kurz und gut die Feder, finge mit dem Historischen an und endigte mit dem Spekulativen. Sie erinnert sich des Geschehenen recht gut, und an ihren Späßen habe ich gesehen, daß sie auch im Räsonnement uns manchmal zuvor läuft. Es kommt nur auf guten Willen an, und den hat sie meist."

So ward von mir gesprochen, und so muß ich von mir schreiben. Ich verteidigte mich, so gut ich konnte; doch mußte ich zuletzt nachgeben, und ich leugne nicht, daß ein paar gute, freundliche Worte des jungen Mannes, der, ich weiß nicht was für eine Gewalt über mich ausübt, mich eigentlich zuletzt noch determinierten.

Nun sind also meine Gedanken an Sie gerichtet, meine Herren, meine Feder eilt gleichsam zu Ihnen hin; es scheint mir, als wenn ich, indem ich schreibe, nach und nach den Weg zurücklege, der uns trennt. Schon bin ich bei Ihnen; lassen Sie mich und meine Erzählung eine freundliche Aufnahme finden!

Wir hatten gestern Mittag kaum abgegessen, als man uns schon zwei Fremde meldete; es war ein Hofmeister mit seinem jungen Herrn.

Schalkhaft gesinnt und begierig auf die Beute des Tags, eilten wir sogleich sämtlich nach dem Kabinette. Der junge Herr war ein hübscher, stiller junger Mann, der Hofmeister hatte nicht eben feine, aber doch gute Sitten. Nach dem gewöhnlichen allgemeinen Eingang sah er sich unter den Gemälden um, bat sich die Erlaubnis aus, die vorzüglichsten schriftlich anzumerken. Mein Oheim zeigte ihm gutmütig die besten Stücke jedes Zimmers; der Fremde notierte sich mit einigen Worten den Namen des Malers und den Gegenstand; dabei wünschte er zu wissen, wie viel das Stück gekostet haben möchte, wie viel es wohl allenfalls an barem Gelde wert sei, worin man ihm denn, wie natürlich, nicht immer willfahren konnte.

Der junge Herr war mehr nachdenklich als aufmerksam; er schien bei einsamen Landschaften, felsigen Gegenden und Wasserfällen am meisten zu verweilen.

Nun kam auch der Gast des vorigen Tages, den ich künftig den Charakteristiker nennen werde. Er war heiter und guter

6 f. zuvor läuft, C zuvorläuft.

Laune, scherzte mit dem Oheim und dem Freunde über den gestrigen Streit und versicherte, daß er sie noch zu bekehren hoffe. Der Oheim führte ihn gleich gesprächig vor ein interessantes Gemälde; der Freund schien düster und verdrießlich, worüber er von mir ausgescholten wurde. Er gestand, daß ihn die Behaglichkeit seines Gegners einen Augenblick verstimmt habe, und versprach mir, heiter zu sein.

Wir konnten bemerken, daß der Oheim mit seinem Gaste sich recht behaglich unterhielt, als eine Dame hereintrat mit zwei Reisegefährten. Wir Mädchen, die wir uns in Erwartung dieses Besuches zum besten geputzt hatten, eilten ihr sogleich entgegen und hießen sie willkommen. Sie war freundlich und gesprächig, und ein gewisser Ernst befremdete uns nicht, der ihrem Stand und ihrem Alter angemessen war. Um einen Kopf kleiner als meine Schwester und ich, schien sie doch auf uns herabzusehen und sich der Superiorität ihres Geistes und ihrer Erfahrungen zu freuen.

Wir fragten sie, was sie zu sehen beliebe. Sie versicherte, daß sie in einer Galerie, in einem Kabinett am liebsten allein herum gehe, sich ihren Gefühlen zu überlassen. Wir überließen sie ihren Gefühlen und hielten uns in einer anständigen Entfernung.

Als ich hörte, daß sie über einige niederländische Bilder und deren unedle Gegenstände sich gegen ihren Begleiter mit Tadel herausließ, glaubte ich meine Sache recht gut zu machen, indem ich ein Kästchen auf die Staffelei hob, worin sich eine köstliche liegende Venus befindet. Man ist über den Meister nicht einig, aber einig, daß sie vortrefflich sei. Ich öffnete die Thüren und bat sie, ins rechte Licht zu treten. Jedoch wie übel kam ich an! Kaum hatte sie einen Blick auf die Tafel geworfen, als sie die Augen niederschlug und mich alsdann sogleich mit einigem Unwillen ansah. „Ich hätte," rief sie aus, „von einem jungen bescheidnen Mädchen nicht erwartet, daß sie mir einen solchen Gegenstand gelassen vor die Augen stellen würde." — „Wie so?" fragte ich. — „Und Sie können fragen!" versetzte die Dame.

Ich nahm mich zusammen und sagte mit scheinbarer Naivität: „Gewiß, gnädige Frau, ich sehe nicht ein, warum ich Ihnen dieses

33. bescheidnen, C bescheidenen. — 36. Naivität, C Naivetät.

Bild nicht vorstellen sollte; vielmehr, indem ich diesen Schatz unserer Sammlung, den man gewöhnlich nur erst spät zeigt, gleich vom Anfang vorstelle, glaubte ich einen Beweis meiner Achtung abzulegen."

Die Dame. Also diese Nacktheit beleidiget Sie nicht?

Julie. Ich wüßte nicht, wie mich das Schönste beleidigen sollte, was das Auge sehen kann; und überdies ist mir der Gegenstand nicht fremd, ich habe ihn von Jugend auf gesehen.

Dame. Ich kann die Erzieher nicht loben, die solche Gegenstände nicht vor Ihren Augen verheimlichten.

Julie. Um Vergebung, wie hätten sie das sollen, und wie hätten sie's gekonnt? Man lehrte mich die Naturgeschichte, man zeigte mir die Vögel in ihren Federn, die Tiere in ihren Fellen, man erließ mir die Schuppen der Fische nicht; und man hätte mir sollen ein Geheimnis aus der Gestalt des Menschen machen, wohin alles weist, deutet und drängt! Sollte das wohl möglich gewesen sein? Gewiß, hätte man mir alle Menschen mit Kutten zugedeckt, mein Geist hätte nicht eher gerastet und geruht, bis ich mir eine menschliche Gestalt selbst erfunden hätte. Und bin ich nicht auch ein Mädchen! Wie kann man den Menschen vor dem Menschen verheimlichen? Und ist es nicht eine gute Schule der Bescheidenheit, wenn man uns, die wir uns überhaupt noch immer für hübsch genug halten, das wahre Schöne kennen lehrt?

Dame. Die Demut wirkt eigentlich von innen heraus, Mademoiselle, und die reine Bescheidenheit braucht keinen äußern Anlaß. Auch gehört es, dünkt mich, zu den Tugenden eines Frauenzimmers, wenn man seine Neugierde bezähmen lernt, wenn man seinen Vorwitz zu bändigen weiß und ihn wenigstens von Gegenständen ablenkt, die in so manchem Sinne gefährlich werden können.

Julie. Es kann Menschen geben, gnädige Frau, die zu solchen negativen Tugenden bildsam sind. Was meine Erziehung betrifft, so müßten Sie darüber meinen werten Oheim tadeln. Er sagte mir oft, da ich anfangen konnte, über mich selbst zu denken: „Gewöhne dich ans freie Anschauen der Natur, sie wird dir immer ernsthafte Betrachtungen erwecken, und die Schön-

30. ablenkt. In allen Originaldrucken „ablehnt".

heit der Kunst möge die Empfindungen heiligen, die daraus entstehen."

Die Dame wendete sich um und sprach englisch zu ihrem stummen Begleiter. Sie schien, wie mir es vorkam, mit meiner Freiheit nicht ganz zufrieden; sie kehrte sich um, und da sie nicht weit von einer Verkündigung stand, so begleitete ich sie dahin. Sie betrachtete das Bild mit Aufmerksamkeit und bewunderte zuletzt die Flügel des Engels und deren besonders natürliche Abbildung.

Nachdem sie sich lange dabei aufgehalten, eilte sie endlich zu einem Ecce Homo, bei dem sie mit Entzücken verweilte. Da mir aber diese leidende Miene keineswegs wohlthätig ist, suchte ich Karolinen an meine Stelle zu schieben; ich winkte ihr, und sie verließ den jungen Baron, mit dem sie im Fenster stand und der eben ein Blatt Papier wieder einsteckte.

Auf meine Frage, womit sie dieser junge Herr unterhalten habe, versetzte sie: „Er hat mir Gedichte an seine Geliebte vorgelesen, Lieder, die er auf Reisen aus der größten Entfernung an sie gerichtet. Die Verse sind recht hübsch," sagte Karoline; „laß dir sie nur auch zeigen."

Ich fand keine Ursache, ihn zu unterhalten; denn er war eben zur Dame getreten und hatte sich ihr als ein weitläuftiger Verwandter vorgestellt. Sie kehrte, wie billig, dem Herrn Christus sogleich den Rücken, um den Herrn Vetter zu begrüßen; die Kunst schien auf eine Weile vergessen zu sein, und es entspann sich ein lebhaftes Welt- und Familiengespräch.

Unser junger philosophischer Freund hatte sich indessen an den einen Begleiter der Dame geschlossen; er hatte an ihm einen Künstler entdeckt und ging mit ihm ein Gemälde nach dem andern durch, in der Hoffnung, etwas zu lernen, wie er nachher versicherte; allein er fand seine Wünsche nicht befriedigt, obgleich der Mann schöne Kenntnisse zu haben schien.

Seine Unterhaltung führte auf manches Tadelnswürdige im einzelnen. Hier war die Zeichnung, hier die Perspektiv nicht richtig; hier fehlte die Haltung, hier konnte man den Auftrag der Farben, hier den Pinsel nicht loben. Eine Schulter saß nicht gut am Rumpf. Hier war eine Glorie zu weiß, hier das Feuer

28. geschlossen, C angeschlossen.

zu rot; hier stand eine Figur nicht auf dem rechten Plan, und was für Bemerkungen noch alles den Genuß der Bilder störten.

Um meinen Freund zu befreien, der, wie ich merkte, nicht sehr erbaut war, rief ich den Hofmeister herbei und sagte zu ihm: „Sie haben die vorzüglichsten Bilder und ihren Wert bemerkt; hier ist ein Kenner, der Sie auch mit den Fehlern bekannt machen kann, und es ist wohl interessant, auch diese zu notieren.“ Kaum hatte ich meinen Freund losgewickelt, als wir fast in einen schlimmern Zustand gerieten Der andere Begleiter der Dame, ein Gelehrter, der bisher ernst und einsam in den Zimmern auf und ab gegangen war und mit einer Lorgnette die Bilder betrachtet hatte, fing an, mit uns zu sprechen, und bedauerte, daß in so wenig Bildern das Kostum beobachtet sei! Besonders, sagte er, seien ihm die Anachronismen unerträglich! Denn wie könne man ausstehen, daß der heilige Joseph in einem gebundenen Buche lese, Adam mit einer Schaufel grabe, die Heiligen Hieronymus, Franz, Katharina mit dem Christkinde auf einem Bilde stehen! Dergleichen Fehler kämen zu oft vor, als daß man in einer Gemäldesammlung sich mit Behaglichkeit umsehen könnte.

Der Oheim hatte sich zwar der Höflichkeit gemäß sowohl mit der Dame als den Übrigen von Zeit zu Zeit unterhalten; allein mit dem Charakteristiker schien er sich doch am besten zu vertragen. Dieser erinnerte sich dann auch, der Dame schon in irgend einem Kabinett begegnet zu sein. Man fing an, auf und ab zu gehen, von fremden Dingen zu sprechen, die Mannigfaltigkeit der übrigen Zimmer nur zu durchlaufen, so daß man zuletzt mitten unter Kunstwerken sich von der Kunst um hundert Meilen entfernt fühlte.

Die größte Aufmerksamkeit zog endlich gar unser alter Bedienter auf sich. Diesen könnte man wohl den Unterkustode unserer Sammlung nennen. Er zeigt sie vor, wenn der Oheim verhindert ist oder wenn man gewiß weiß, daß die Leute bloß aus Neugierde kommen. Dieser hat sich bei Gemälden gewisse Späße ausgedacht, die er jedesmal anbringt. Er weiß die Fremden durch hohe Preise der Bilder in Erstaunen zu setzen, er führt die Gäste zu den Vexierbildern, zeigt einige merkwürdige Reliquien und ergötzt die Zuschauer besonders durch die Künste der Automaten.

Diesmal hatte er die Dienerschaft der Dame herumgeführt

mit noch einigen Personen dieses Schlags und sie auf seine Art besser unterhalten, als unsere Weise uns bei den übrigen Gästen gelingen wollte. Er ließ zuletzt einen künstlichen Trommelschläger, den mein Oheim schon lange in eine Nebenkammer verbannt hatte, vor seinem Publiko ein Stückchen aufspielen, die vornehme Gesellschaft versammelte sich auch umher, das Abgeschmackte setzte jedermann in einen behaglichen Zustand, und so ward es Nacht, ehe man den dritten Teil der Sammlung gesehen hatte. Die Reisenden konnten sich nicht einen Tag länger aufhalten, eilten sämtlich ins Wirtshaus zurück, und wir blieben abends allein.

Nun ging es an ein Erzählen, an eine Rekapitulation boshafter Bemerkungen, und wenn unsere Gäste nicht immer liebevoll mit den Gemälden verfuhren, so will ich nicht leugnen, daß wir dafür mit den Beschauern ziemlich lieblos umgingen.

Karoline besonders ward sehr geplagt, daß sie die Aufmerksamkeit des jungen Herrn nicht von seiner entfernten Geliebten ab und auf sich zu ziehen gewußt. Ich behauptete, es könne einem Mädchen nichts schrecklicher sein, als ein Gedicht auf eine andere vorlesen zu hören! Sie aber versicherte das Gegenteil und behauptete, daß es ihr schön, ja erbaulich vorgekommen sei; sie habe auch einen abwesenden Liebhaber und wünsche nichts mehr, als daß sich derselbe in Gegenwart anderer Mädchen auch so musterhaft wie der junge Fremde betrage.

Bei einer kalten Kollation, bei der wir Ihre Gesundheit zu trinken nicht vergaßen, ward der junge Freund nun aufgefordert, seine Übersicht über Künstler und Liebhaber vorzulegen, und er that es mit einigem Zögern. Wie das nun eigentlich klingt, kann ich heute ohnmöglich überliefern. Meine Finger sind müde geworden, und mein Geist ist abgespannt. Auch muß ich sehen, ob ich nicht etwa dieses Geschäft von mir abschütteln kann. Die Erzählung der Eigenheiten unseres Besuchs mochte hingehen; allein mich tiefer einzulassen, finde ich bedenklich, und vor heute erlauben Sie, daß ich ganz stille aus Ihrer Gegenwart wegschlüpfe.

Julie.

---

28. ohnmöglich, C unmöglich. — 32. vor, C für.

Achter Brief.

Und noch einmal Juliens Hand! Heute ist's mein freier Wille, ja gewissermaßen ein Geist des Widerspruchs, der mich antreibt, Ihnen zu schreiben. Nachdem ich mich gestern so sehr gesperrt hatte, die letzte Arbeit zu übernehmen und Ihnen von dem, was noch übrig ist, Rechenschaft zu geben, so ward fest gesetzt, daß heute abend eine solenne akademische Sitzung gehalten werden sollte, in welcher man die Sache durchsprechen wollte, um sie schließlich an Sie gelangen zu lassen. Nun sind die Herren an ihre Arbeit gegangen, und ich fühle Mut und Beruf, das allein zu übernehmen, wozu sie mir ihren Beistand großmütig zusagten, und ich hoffe, sie diesen Abend angenehm zu überraschen. Denn wie manches unternehmen die Männer, was sie nicht ausführen würden, wenn die Frauen nicht zur rechten Zeit mit eingriffen und das leichtbegonnene, schwer zu Vollbringende gutmütig beförderten.

Es trat ein sonderbarer Umstand ein, als wir die Liebhaber, die uns gestern besuchten, auch mit in unsere Einteilung einrangieren wollten. Sie paßten nirgends hin, wir fanden eben gar kein Fach für sie.

Als wir darüber unsern Philosophen tadelten, versetzte er: „Meine Einteilung kann andere Fehler haben; aber das gereicht ihr zur Ehre, daß außer dem Charakteristiker niemand Ihrer übrigen diesmaligen Gäste in die Rubriken paßt. Meine Rubriken bezeichnen nur Einseitigkeiten, welche als Mängel anzusehen sind, wenn die Natur den Künstler dergestalt beschränkte, als Fehler, wenn er mit Vorsatz in dieser Beschränkung verharrt. Das Falsche, Schiefe, fremd Eingemischte aber findet hier keinen Platz. Meine sechs Klassen bezeichnen die Eigenschaften, welche alle zusammen verbunden den wahren Künstler so wie den wahren Liebhaber ausmachen würden, die aber, wie ich aus meiner wenigen Erfahrung weiß und aus den mir mitgeteilten Papieren sehe, nur leider zu oft einzeln erscheinen."

Nun zur Sache!

6 f. fest gesetzt, B, C festgesetzt. — 15. leichtbegonnene, C leicht Begonnene. — 16. gutmütig, B, C großmütig. — 32. mitgeteilten, B, C eingeteilten (Druckfehler).

Erste Abteilung.

Nachahmer.

Man kann dieses Talent als die Base der bildenden Kunst ansehen. Ob sie davon ausgegangen, mag noch eine Frage bleiben. Fängt ein Künstler damit an, so kann er sich bis zu dem Höchsten erheben; bleibt er dabei kleben, so darf man ihn einen Kopisten nennen und mit diesem Wort gewissermaßen einen ungünstigen Begriff verbinden. Hat aber ein solches Naturell das Verlangen, immer in seinem beschränkten Fache weiter zu gehen, so muß zuletzt eine Forderung an Wirklichkeit entstehen, die der Künstler zu leisten, der Liebhaber zu erfahren strebt. Wird der Übergang zur echten Kunst verfehlt, so findet man sich auf dem schlimmsten Abwege; man gelangt endlich dahin, daß man Statuen malt und sich selbst, wie es unser guter Großvater that, im damastnen Schlafrock der Nachwelt überliefert.

Die Neigung zu Schattenrissen hat etwas, das sich dieser Liebhaberei nähert. Eine solche Sammlung ist interessant genug, wenn man sie in einem Portefeuille besitzt. Nur müssen die Wände nicht mit diesen traurigen, halben Wirklichkeitserscheinungen verziert werden.

Der Nachahmer verdoppelt nur das Nachgeahmte, ohne etwas hinzu zu thun oder uns weiter zu bringen. Er zieht uns in das einzige höchst beschränkte Dasein hinein; wir erstaunen über die Möglichkeit dieser Operation, wir empfinden ein gewisses Ergötzen; aber recht behaglich kann uns das Werk nicht machen; denn es fehlt ihm die Kunstwahrheit als schöner Schein. Sobald auch dieser nur einigermaßen eintritt, so hat das Bildnis schon einen großen Reiz, wie wir bei manchen deutschen, niederländischen und französischen Porträten und Stillleben empfinden.

(Notabene! Daß Sie ja nicht irre werden und weil Sie meine Hand sehen, glauben, daß das alles aus meinem Köpfchen komme. Ich wollte erst unterstreichen, was ich buchstäblich aus den Papieren nehme, die ich vor mir liegen habe; doch dann wäre zu viel unterstrichen worden. Sie werden am besten sehen, wo ich nur referiere; ja Sie finden die eignen Worte Ihres letzten Briefs wieder.)

Zweite Abteilung.

Imaginanten.

Mit dieser Gesellschaft sind unsere Freunde gar zu lustig umgesprungen. Es schien, als wenn der Gegenstand sie reizte, ein wenig aus dem Gleise zu treten, und ob ich gleich dabei saß, mich zu dieser Klasse bekannte und zur Gerechtigkeit und Artigkeit aufforderte, so konnte ich doch nicht verhindern, daß ihr eine Menge Namen aufgebürdet wurden, die nicht durchgängig ein Lob anzudeuten scheinen. Man nannte sie Poetisierer, weil sie, anstatt den poetischen Teil der bildenden Kunst zu kennen und sich darnach zu bestreben, vielmehr mit dem Dichter wetteifern, den Vorzügen desselben nachjagen und ihre eignen Vorteile verkennen und versäumen. Man nannte sie Scheinmänner, weil sie so gern dem Scheine nachstreben, der Einbildungskraft etwas vorzuspielen suchen, ohne sich zu bekümmern, inwiefern dem Anschauen genug geschieht. Sie wurden Phantomisten genannt, weil ein hohles Gespensterwesen sie anzieht; Phantasmisten, weil traumartige Verzerrungen und Inkohärenzen nicht ausbleiben; Nebulisten, weil sie der Wolken nicht entbehren können, um ihren Luftbildern einen würdigen Boden zu verschaffen. Ja, zuletzt wollte man nach deutscher Reim- und Klangweise sie als Schwebler und Nebler abfertigen. Man behauptete, sie seien ohne Realität, hätten nie und nirgends ein Dasein und ihnen fehle Kunstwahrheit als schöne Wirklichkeit.

Wenn man den Nachahmern eine falsche Natürlichkeit zuschrieb, so blieben die Imaginanten von dem Vorwurf einer falschen Natur nicht befreit, und was dergleichen Anschuldigungen mehr waren. Ich merkte zwar, daß man darauf ausging, mich zu reizen, und doch that ich den Herren den Gefallen, wirklich böse zu werden.

Ich fragte sie, ob denn nicht das Genie sich hauptsächlich in der Erfindung äußere? und ob man den Poetisierern diesen Vorzug streitig machen könne? Ob es nicht auch schon dankenswert sei, wenn der Geist durch ein glückliches Traumbild ergötzt werde? ob nicht in dieser Eigenschaft, die man mit so vielen wunderlichen Namen anschwärze, der Grund und die Möglichkeit der höchsten Kunst begriffen sei? Ob irgend etwas mächtiger gegen die leidige Prosa wirke als eben diese Fähigkeit, neue Welten zu

schaffen? ob es nicht ein seltnes Talent, ein seltner Fehler sei, von dem man, wenn man ihn auch auf Abwegen antrifft, immer noch mit Ehrfurcht sprechen müßte?

Die Herren ergaben sich bald. Sie erinnerten mich, daß hier nur von Einseitigkeit die Rede sei, daß eben diese Eigenschaft, weil sie ins Ganze der Kunst so trefflich würken könne, dagegen so viel schade, wenn sie sich als einzeln, selbständig und unabhängig erkläre. Der Nachahmer schadet der Kunst nie, denn er bringt sie mühsam auf eine Stufe, wo sie ihm der echte Künstler abnehmen kann und muß; der Imaginant hingegen schadet der Kunst unendlich, weil er sie über alle ihre Grenzen hinausjagt, und es bedürfte des größten Genies, sie aus ihrer Unbestimmtheit und Unbedingtheit gegen ihren wahren Mittelpunkt, in ihren eigentlichen, angewiesenen Umkreis zurück zu führen.

Es ward noch einiges hin und wider gestritten; zuletzt sagten sie, ob ich nicht gestehen müsse, daß auf diesem Wege die satirische Karikaturzeichnung, als die kunst-, geschmack- und sittenverderblichste Verirrung, entstanden sei und entstehe.

Diese konnte ich denn freilich nicht in Schutz nehmen, ob ich gleich nicht leugnen will, daß mich das häßliche Zeug manchmal unterhält und der Schadenfreude, dieser Erb- und Schoßsünde aller Adamskinder, als eine pikante Speise nicht ganz übel schmeckt.

Fahren wir weiter fort!

Dritte Abteilung.

Charakteristiker.

Mit diesen sind Sie schon bekannt genug, da Sie von dem Streit mit einem merkwürdigen Individuo dieser Art hinreichend unterrichtet sind.

Wenn dieser Klasse an meinem Beifall etwas gelegen ist, so kann ich ihr denselben versichern; denn wenn meine lieben Imaginanten mit Charakterzügen spielen sollen, so muß erst etwas Charakteristisches da sein. Wenn mir das Bedeutende Spaß machen soll, so kann ich wohl leiden, daß jemand das Bedeutende ernsthaft aufführt. Wenn uns also ein solcher Charaktermann

6. würken, C wirken. — 18. Verirrung, B, C Verwirrung.

vorarbeiten will, damit meine Poetisierer keine Phantasmisten werden oder sich gar ins Schwebeln und Nebeln verlieren, so soll er mir gelobt und gepriesen bleiben.

Der Oheim schien auch nach der letzten Unterhaltung mehr für seinen Kunstfreund eingenommen, so daß er die Partei dieser Klasse nahm. Er glaubte, man könne sie auch in einem gewissen Sinne Rigoristen nennen. Ihre Abstraktion, ihre Reduktion auf Begriffe begründe immer etwas, führe zu etwas, und gegen die Leerheit anderer Künstler und Kunstfreunde gehalten, sei der Charakteristiker besonders schätzbar.

Der kleine, hartnäckige Philosoph aber zeigte auch hier wieder seinen Zahn und behauptete, daß ihre Einseitigkeit eben wegen ihres scheinbaren Rechtes durch Beschränkung der Kunst weit mehr schade als das Hinausstreben des Imaginanten, wobei er versicherte, daß er die Fehde gegen sie nicht aufgeben werde.

Es ist eine kuriose Sache um einen Philosophen, daß er in gewissen Dingen so nachgiebig scheint und auf andern so fest besteht. Wenn ich nur erst einmal den Schlüssel dazu habe, wo es hinaus will!

Eben finde ich, da ich in den Papieren nachsehe, daß er sie mit allerlei Unnamen verfolgt. Er nennt sie Skelettisten, Winkler, Steife und bemerkt in einer Note, daß ein bloß logisches Dasein, bloße Verstandesoperation in der Kunst nicht ausreiche noch aushelfe. Was er damit sagen will, darüber mag ich mir den Kopf nicht zerbrechen.

Ferner soll den Charaktermännern die schöne Leichtigkeit fehlen, ohne welche keine Kunst zu denken sei. Das will ich denn auch wohl gelten lassen.

Vierte Abteilung.

Undulisten.

Unter diesem Namen wurden diejenigen bezeichnet, die sich mit den Vorhergehenden im Gegensatz befinden, die das Weichere und Gefällige ohne Charakter und Bedeutung lieben, wodurch denn zuletzt höchstens eine gleichgültige Anmut entsteht. Sie wurden auch Schlängler genannt, und man erinnerte sich der

32. Vorhergehenden, B, C Vorbeigehenden (Druckfehler).

Zeit, da man die Schlangenlinie zum Vorbild und Symbol der Schönheit genommen und dabei viel gewonnen zu haben glaubte. Diese Schlängelei und Weichheit bezieht sich sowohl beim Künstler als Liebhaber auf eine gewisse Schwäche, Schläfrigkeit und, wenn man will, auf eine gewisse kränkliche Reizbarkeit. Solche Kunstwerke machen bei denen ihr Glück, die im Bilde nur etwas mehr als nichts sehen wollen, denen eine Seifenblase, die bunt in die Luft steigt, schon allenfalls ein angenehmes Gefühl erregt. Da Kunstwerke dieser Art kaum einen Körper oder andern reellen Gehalt haben können, so bezieht sich ihr Verdienst meist auf die Behandlung und auf einen gewissen lieblichen Schein. Es fehlt ihnen Bedeutung und Kraft, und deswegen sind sie im allgemeinen willkommen, so wie die Nullität in der Gesellschaft. Denn von Rechts wegen soll eine gesellige Unterhaltung auch nur etwas mehr als nichts sein.

Sobald der Künstler, der Liebhaber einseitig sich dieser Neigung überläßt, so verklingt die Kunst wie eine ausschwirrende Saite, sie verliert sich wie ein Strom im Sand.

Die Behandlung wird immer flacher und schwächer werden. Aus den Gemälden verschwinden die Farben; die Striche des Kupferstichs verwandeln sich in Punkte, und so wird alles nach und nach zum Ergötzen der zarten Liebhaber in Rauch aufgehen.

Wegen meiner Schwester, die, wie Sie wissen, über diesen Punkt keinen Spaß versteht und gleich verdrießlich ist, wenn man ihre duftigen Kreise stört, gingen wir im Gespräch kurz über diese Materie hinweg. Ich hätte sonst gesucht, dieser Klasse das Nebulistische aufzubürden und meine Imaginanten davon zu befreien. Ich hoffe, meine Herren, Sie werden bei Revision dieses Prozesses vielleicht hierauf Bedacht nehmen.

Fünfte Abteilung.

Kleinkünstler.

Diese Klasse kam noch so ganz gut weg. Niemand glaubte Ursache zu haben, ihnen auffässig zu sein, manches sprach für sie, wenig wider sie.

1 f. Schlangenlinie ... Schönheit. Die von dem englischen Maler William Hogarth in seiner (1754 von Mylius ins Deutsche übersetzten) Schrift „Analyse der Schönheit“ durchgeführte Doktrin.

Wenn man auch nur den Effekt betrachtet, so sind sie gar nicht unbequem. Mit der größten Sorgfalt punktieren sie einen kleinen Raum aus, und der Liebhaber kann die Arbeit vieler Jahre in einem Kästchen verwahren. Insofern ihre Arbeit lobenswürdig ist, mag man sie wohl Miniaturisten nennen; fehlt es ihnen ganz und gar an Geiste, haben sie kein Gefühl fürs Ganze, wissen sie keine Einheit ins Werk zu bringen, so mag man sie Pünktler und Punktierer schelten.

Sie entfernen sich nicht von der wahren Kunst, sie sind nur im Fall der Nachahmer, sie erinnern den wahren Künstler immer daran, daß er diese Eigenschaft, welche sie abgesondert besitzen, auch zu seinen übrigen haben müsse, um völlig vollendet zu sein, um seinem Werk die höchste Ausführung zu geben.

Soeben erinnert mich der Brief meines Oheims an Sie, daß auch dort schon gut und leidlich von dieser Klasse gesprochen worden, und wir wollen daher diese friedlichen Menschen auch nicht weiter beunruhigen, sondern ihnen durchaus Kraft, Bedeutung und Einheit wünschen.

Sechste Abteilung.

Skizzisten.

Der Oheim hat sich zu dieser Klasse schon bekannt, und wir waren geneigt, nicht ganz übel von ihr zu sprechen, als er uns selbst aufmerksam machte, daß die Entwerfer eine ebenso gefährliche Einseitigkeit in der Kunst befördern könnten als die Helden der übrigen Rubriken. Die bildende Kunst soll durch den äußern Sinn zum Geiste nicht nur sprechen, sie soll den äußern Sinn selbst befriedigen; der Geist mag sich alsdann hinzugesellen und seinen Beifall nicht versagen. Der Skizzist spricht aber unmittelbar zum Geiste, besticht und entzückt dadurch jeden Unerfahrnen. Ein glücklicher Einfall, halbwege deutlich und nur gleichsam symbolisch dargestellt, eilt durch das Auge durch, regt den Geist, den Witz, die Einbildungskraft auf, und der überraschte Liebhaber sieht, was nicht da steht. Hier ist nicht mehr von Zeichnung, von Proportion, von Formen, Charakter, Ausdruck, Zusammenstellung, Übereinstimmung, Ausführung die

6. Geiste, C Geist.

Rede, sondern ein Schein von allem tritt an die Stelle. Der Geist spricht zum Geiste, und das Mittel, wodurch es geschehen sollte, wird zu nichte.

Verdienstvolle Skizzen großer Meister, diese bezaubernde Hieroglyphen, veranlassen meist diese Liebhaberei und führen den echten Liebhaber nach und nach an die Schwelle der gesamten Kunst, von der er, sobald er nur einen Blick vorwärts gethan, nicht wieder zurückkehren wird. Der angehende Künstler aber hat mehr als der Liebhaber zu fürchten, wenn er sich im Kreise des Erfindens und Entwerfens anhaltend herum dreht; denn wenn er durch diese Pforte am rascheſten in den Kunstkreis hineintritt, so kommt er dabei gerade am ersten in Gefahr, an der Schwelle haften zu bleiben.

Dies sind ohngefähr die Worte meines Oheims.

Aber ich habe die Namen der Künstler vergessen, die bei einem schönen Talent, das sehr viel versprach, sich auf dieser Seite beschränkt und die Hoffnungen, die man von ihnen gehegt hatte, nicht erfüllt haben.

Mein Onkel besaß in seiner Sammlung ein besonderes Portefeuille von Zeichnungen solcher Künstler, die es nie weiter als bis zum Skizzisten gebracht, und behauptet, daß dabei sich besonders interessante Bemerkungen machen lassen, wenn man diese mit den Skizzen großer Meister, die zugleich vollenden konnten, vergleicht.

Als man so weit gekommen war, diese sechs Klassen von einander abgesondert eine Weile zu betrachten, so fing man an, sie wieder zusammen zu verbinden, wie sie oft bei einzelnen Künstlern vereinigt erscheinen und wovon ich schon im Lauf meiner Relation einiges bemerkte. So fand sich der Nachahmer manchmal mit dem Kleinkünstler zusammen, auch manchmal mit dem Charakteristiker. Der Skizziste konnte sich auf die Seite des Imaginanten, Skelettisten oder Undulisten werfen, und dieser konnte sich bequem mit dem Phantomisten verbinden.

Jede Verbindung brachte schon ein Werk höherer Art hervor als die völlige Einseitigkeit, welche sogar, wenn man sie in

4. bezaubernde, B, C bezaubernden. — 10. herum dreht, C herumdreht. — 14. ohngefähr, B, C ungefähr.

der Erfahrung aufsuchte, nur in seltenen Beispielen aufgefunden werden konnte.

Auf diesem Weg gelangte man zu der Betrachtung, von welcher man ausgegangen war, zurück, daß nämlich nur durch die Verbindung der sechs Eigenschaften der vollendete Künstler entstehe, so wie der echte Liebhaber alle sechs Neigungen in sich vereinigen müsse.

Die eine Hälfte des halben Dutzends nimmt es zu ernst, streng und ängstlich, die andere zu leicht und lose. Nur aus innig verbundenem Ernst und Spiel kann wahre Kunst entspringen, und wenn unsere einseitigen Künstler und Kunstliebhaber je zwei und zwei einander entgegenstehen,

der Nachahmer dem Imaginanten,
der Charakteristiker dem Unduliſten,
der Kleinkünstler dem Skizzisten,

so entsteht, indem man diese Gegensätze verbindet, immer eins der drei Erfordernisse des vollkommenen Kunstwerks, wie zur Übersicht das Ganze folgendermaßen kurz dargestellt werden kann.

(Siehe Tabelle S. 122.)

Hier haben Sie nun die ganze Übersicht! Mein Geschäft ist vollendet, und ich scheide abermals um so schneller von Ihnen, als ich überzeugt bin, daß ein beistimmendes oder abstimmendes Gespräch eben da anfangen muß, wo ich aufhöre. Was ich noch sonst auf dem Herzen habe, eine Konfession, die nicht gerade ins Kunstfach einschlägt, will ich nächstens besonders thun und mir dazu eigens eine Feder schneiden, indem die gegenwärtige so abgeschrieben ist, daß ich sie umkehren muß, um Ihnen ein Lebewohl zu sagen und einen Namen zu unterzeichnen, den Sie doch ja diesmal wie immer freundlich ansehen mögen.

Julie.

---

22 f. abstimmendes, d. h. widersprechendes. Vergl. unten S. 321 Z. 17 Anm.

Ernst allein.	Ernst und Spiel verbunden.	Spiel allein.
Individuelle Neigung, Manier.	Ausbildung ins allgemeine, Stil.	Individuelle Neigung, Manier.
Nachahmer.	Kunstwahrheit.	Phantomisten.
Charakteristiker.	Schönheit.	Unduliſten.
Kleinkünstler.	Vollendung.	Skizziſten.

Kurzgefaßte Miscellen.

(Propyläen. Dritten Bandes Zweites Stück. Tübingen 1800. S. 172—173.)

Ein ungenannter Kunstfreund, der uns schon vor geraumer Zeit seine Bemerkungen über Herrn Hartmanns Preiszeichnung mitgeteilt, wird ersucht sich uns zu entdecken, indem wir ihm einiges zu eröffnen haben.

Die Cottaische Buchhandlung in Tübingen bietet Abgüsse von der Porträtbüste des Erzherzogs Karl K. H., die Herr Professor Dannecker in Stuttgart gearbeitet, um billige Bedingungen an. Wir sahen das Werk noch unter den Händen des Künstlers und bemerkten mit Vergnügen daran die treue, bis ins zarteste Detail durchgeführte Nachahmung der Natur.

Aus Liebe zur Kunst muß man also wünschen, daß die Abgüsse dieses Werks im Publikum zahlreiche Liebhaber finden mögen, damit des Künstlers Talent nach Verdienst bekannt und geachtet werde.

In zwei neuen Holzschnitten übte Herr Unger in Berlin mit glücklichem Erfolg die Manier aus, deren sich die Engländer

1. Kurzgefaßte Miscellen. Von den fünf unter diesem Titel vereinigten Notizen, die bisher keine Aufnahme in die Werke gefunden haben, geben wir drei wieder, die wahrscheinlich von Goethe abgefaßt sind. — 4. Hartmanns Preiszeichnung. Vergl. S. 156 Z. 32 Anm. — 10. Wir sahen . . . Künstlers. Goethe erwähnt in seinem Bericht über den Besuch in Danneckers Atelier (Bd. 23, S. 63) nichts von dieser Büste. — 17. In zwei neuen 2c. Ergänzung zu dem Aufsatze „Über den Hochschnitt", oben S. 56.

Bewick und Anderson bedient haben, von welchen wir im zweiten Stück des ersten Bandes der Propyläen Nachricht gegeben. Das eine der erwähnten Stücke ist eine kleine Vignette vor dem siebenten Teil der neuen Schriften des Herausgebers, das andere, etwas größer, mit mehreren allegorischen Figuren. Besonders ist die Ausführung des letztern musterhaft sauber geraten.

3 f. eine kleine ... Herausgebers. Sie stellt eine geflügelte Muse dar, zu ihren Füßen ein Greif und ein Rad, ist signiert Unger sc. und giebt einen guten Begriff der neuen Holzschnittmanier.

Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberei in den Künsten.

1799.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. Taschenausgabe. 44. Bd. Stuttgart u. Tübingen 1832. S. 264—295.)

Einleitendes und Allgemeines.

Die Italiener nennen jeden Künstler Maestro. Wenn sie einen sehen, der eine Kunst übt, ohne davon Profession zu machen, sagen sie: Si diletta. Die höfliche Zufriedenheit und Verwunderung, womit sie sich ausdrücken, zeigt dabei ihre Gesinnungen an.

1. Über den sogenannten Dilettantismus. Wie der Halbroman „Der Sammler und die Seinigen" ist auch dieses Schema aus den Kunstgesprächen Goethes und Schillers hervorgewachsen, indessen hatte Goethe schon bei der Begründung der „Propyläen" unter den Arbeiten, die teils fertig, teils mehr oder weniger in kurzer Zeit zu redigieren und auszuarbeiten seien, genannt: „Über Dilettantism, seinen Nutzen und Schaden. Rat an Dilettanten und Künstler" (Briefwechsel Schiller-Cotta S. 299). Der Gegenstand berührt sich nahe mit der dichterisch eingekleideten Idee der erstgenannten Arbeit. Wie eng beide Freunde sich in diesem Entwurf verbanden, zeigt eine streng tabellarische Übersicht von Schillers Hand (Hist.-krit. Ausg. 10, 524), die zum Teil wörtlich mit Goethes Ausführungen übereinstimmt und in die dieser selbst einiges eingetragen hat. Beide Entwürfe waren bestimmt, die Ergebnisse aufzunehmen, die das Beisammensein beider gezeitigt hatte. Nachdem Goethe am 21. März 1799 in Jena eingetroffen war, lenkte sich sogleich das Gespräch auf den Dilettantismus (Tagebuch 22. März), und es wird während des langen folgenden Zeitraumes, in dem Goethe und Schiller nur wenige Tage getrennt waren, oft dazu zurückgekehrt sein. Schillers Schema ist am 3. Mai entstanden, Goethe schrieb den 7. Mai an Meyer: „Indessen haben wir das Schema zum Dilettantismus aufgesetzt. Das ist schon ein großer Gewinn! Ich will es nun zunächst weiter ausführen (das geschah am 19. und 26. Mai) und dann mitteilen. Ich habe großes Vertrauen auf diesen Aufsatz." Die Ausarbeitung fiel Goethe zu. Schiller riet, namentlich die Idee von dem notwendigen Auseinanderhalten der Natur und Kunst recht breit zu behandeln. An W. von Humboldt schrieb Goethe den 26. Mai: „Es ist nun auch eine Abhandlung auf dem Wege über den Dilettantismus in allen Künsten, versteht sich den praktischen. Es soll darin dargestellt werden sein Nutzen und Schaden fürs Subjekt sowohl als für die Kunst und für das Allgemeine der Gesellschaft. Die Geschichte desselben, sowohl in Deutschland als im Ausland, wollen wir nicht übergehen. Sie sehen wohl, daß dieses auch nur eine Skizze werden kann, die Sie dereinst mit auszuführen eingeladen sind. Haben Sie doch die Güte, mir etwas von dem praktischen Dilettantismus in Spanien . . zu schreiben. Vielleicht schreiben Sie mir bald etwas über die Franzosen und wohin sich bei diesen die Neigung und Thätigkeit der Liebhaber richtet." Goethe wünschte eine poetische Form zu finden, um diese Arbeit von der größten Wichtigkeit allgemeiner und gefälliger

Das Wort Dilettante findet sich nicht in der ältern italienischen Sprache. Kein Wörterbuch hat es, auch nicht die Crusca.

Bei Jagemann allein findet sich's. Nach ihm bedeutet es einen Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und genießen, sondern auch an ihrer Ausübung teilnehmen will.

Spuren der ältern Zeiten.

Spuren nach Wiederauflebung der Künste.

Große Verbreitung in der neuern Zeit.

Ursache davon.

Kunstübungen gehen als ein Haupterfordernis in die Erziehung über.

Indem wir von Dilettanten sprechen, so wird der Fall ausgenommen, daß einer mit wirklichem Künstlertalent geboren wäre, aber durch Umstände wäre gehindert worden, es als Künstler zu exkolieren.

Wir sprechen bloß von denen, welche, ohne ein besonderes Talent zu dieser oder jener Kunst zu besitzen, bloß den allgemeinen Nachahmungstrieb bei sich walten lassen.

Über das deutsche Wort pfuschen.

Ableitung desselben.

Ein später erfundenes Wort.

Bezieht sich auf Handwerk.

wirken zu machen. „Denn wie Künstler, Unternehmer, Verkäufer, Käufer und Liebhaber jeder Kunst im Dilettantism ersoffen sind, das sehe ich erst jetzt mit Schrecken, da wir die Sache so sehr durchgedacht und dem Kinde einen Namen gegeben haben. Wir wollen mit der größten Sorgfalt unsere Schemata nochmals durcharbeiten, damit wir uns des ganzen Gehaltes versichern, und dann abwarten, ob uns das gute Glück eine Form zuweist, in der wir ihn aufstellen" (an Schiller 22. Juni 1799). Schiller war gegen eine ästhetische Einkleidung, da man den Deutschen die Wahrheit so derb als möglich sagen müsse. An der Unsicherheit über die zu wählende Form ist dann wohl die Ausführung gescheitert. Goethe, der damals gerade mit Amtsgeschäften überhäuft war, erwähnt nichts mehr davon, trotzdem ihn Schiller am 15. Juli noch einmal daran mahnt. (Vergl. auch Annalen 1799, Werke Bd. 24, S. 85, 12 und 88, 16 ff., „Sprüche in Prosa" [Hempel] Nr. 170 und 285.) Eckermann berichtet, daß er im Winter 1823 auf 1824 eine skizzierte Abhandlung Goethes über den Dilettantismus in den verschiedenen Künsten redigiert habe, womit jedenfalls unser Aufsatz gemeint ist.

2. Kein Wörterbuch ... Crusca. Die Accademia della Crusca, 1582 in Florenz gegründet, gab in Venedig 1612 ihren berühmten Vocabolario heraus. — 3 ff. Bei Jagemann ... will. C. J. Jagemann war Bibliothekar der Herzogin Anna Amalia von Weimar. Sein Dizionario Italiano-Tedesco, bearbeitet auf Grund des Wörterbuchs der Crusca, erschien in Weißenfels und Leipzig 1790. Dort steht S. 30 als Bedeutung des Wortes Dilettante „ein Liebhaber, Kenner der Musik oder anderer schönen Künste". — 19. pfuschen. Die Ableitung des Wortes ist dunkel. Adelung identificierte es mit dem Pfuschen des Pulvers in der Pfanne, wozu aber die Bedeutung nicht stimmt. Kluge denkt an franz. bousiller. Nach Grimms Deutschem Wörterbuch (7, 1814 f.) findet es sich zuerst bei Stieler (1691). Vergl. in Alxingers Vorrede zum „Doolin von Mainz" (Kürschners Deutsche Nat.-Litt. Bd. 57, S. 22): „Sein Ruhm gleichet einer Rakete: er pfuscht auf und — erlischt."

Es setzt voraus, daß irgend eine Fertigkeit nach Regeln gelernt, auf die bestimmteste Weise nach der Vorschrift und unter dem Schutze des Gesetzes ausgeübt werde.

Einrichtungen der Innungen, vorzüglich in Deutschland.

Die verschiedenen Nationen haben kein eigentlich Wort dafür.

Anführung der Ausdrücke.

Der Dilettant verhält sich zur Kunst wie der Pfuscher zum Handwerk.

Man darf bei der Kunst voraussetzen, daß sie gleichfalls nach Regeln erlernt und gesetzlich ausgeübt werden müsse, obgleich diese Regeln nicht, wie die eines Handwerks, durchaus anerkannt und die Gesetze der sogenannten freien Künste nur geistig und nicht bürgerlich sind.

Ableitung der Pfuscherei.

Gewinn.

Der Dilettantismus wird abgeleitet.

Dilettant mit Ehre.

Künstler verachtet.

Ursache.

Sicherheit eines ausgebreiteten Lebensgenusses ist gewöhnlich der Grund aller empirischen Achtung.

Wir haben solche Sicherheitsmaximen, ohne es zu bemerken, in die Moral aufgenommen.

Geburt, Tapferkeit, Reichtum.

Andere Arten von Besitz, der Sicherheit des Genusses nach außen gewährt.

Genie und Talent haben zwar das innere Gewisse, stehen aber nach außen äußerst ungewiß.

Sie treffen nicht immer mit den Bedingungen und Bedürfnissen der Zeit zusammen.

In barbarischen Zeiten werden sie als etwas Seltsames geschätzt.

Sie sind des Beifalls nicht gewiß.

Er muß erschlichen oder erbettelt werden.

Daher sind diejenigen Künstler übler daran, die persönlich um den Beifall des Moments buhlen.

Rhapsoden, Schauspieler, Musici.

Künstler leben außer einigen seltenen Fällen in einer Art von freiwilliger Armut.

Es leuchtete zu allen Zeiten ein, daß der Zustand, in dem sich

der bildende Künstler befindet, wünschenswert und beneidenswert sei.

Entstehen des Dilettantismus.

Allgemein verbreitete, ich will nicht sagen Hochachtung der Künste, aber Vermischung mit der bürgerlichen Existenz und eine Art von Legitimation derselben.

Der Künstler wird geboren.

Er ist eine von der Natur privilegierte Person.

Er ist genötigt, etwas auszuüben, das ihm nicht jeder gleichthun kann.

Und doch kann er nicht allein gedacht werden.

Möchte auch nicht allein sein.

Das Kunstwerk fordert die Menschen zum Genuß auf.

Und zu mehrerer Teilnahme daran.

Zum Genuß der Kunstwerke haben alle Menschen eine unsägliche Neigung.

Der nähere Teilnehmer wäre der rechte Liebhaber, der lebhaft und voll genösse.

So stark wie andere, ja mehr als andere.

Weil er Ursache und Wirkung zugleich empfände.

Übergang zum praktischen Dilettantismus.

Der Mensch erfährt und genießt nichts, ohne sogleich produktiv zu werden.

Dies ist die innerste Eigenschaft der menschlichen Natur. Ja, man kann ohne Übertreibung sagen, es sei die menschliche Natur selbst.

Unüberwindlicher Trieb, dasselbige zu thun.

Nachahmungstrieb deutet gar nicht auf angebornes Genie zu dieser Sache.

Erfahrung an Kindern.

Sie werden durch alles in die Augen fallende Thätige gereizt.

Soldaten, Schauspieler, Seiltänzer.

Sie nehmen sich ein unerreichbares Ziel vor, das sie durch geübte und verständige Alte haben erreichen sehen.

Ihre Mittel werden Zweck.

Kinderzweck.

Bloßes Spiel.

Gelegenheit, ihre Leidenschaft zu üben.
Wie sehr ihnen die Dilettanten gleichen.
Dilettantismus der Weiber.
— der Reichen.
— der Vornehmen.
Ist Zeichen eines gewissen Vorschrittes.
Alle Dilettanten greifen die Kunst von der schwachen Seite an. (Vom schwachen Ende.)
Phantasie-Bilder unmittelbar vorstellen zu wollen.
Leidenschaft statt Ernst.
Verhältnis des Dilettantismus gegen Pedantismus, Handwerk.
Dilettantistischer Zustand der Künstler.
Worin er sich unterscheidet.
Ein höherer oder niederer Grad der Empirie.
Falsches Lob des Dilettantismus.
Ungerechter Tadel.
Rat, wie der Dilettant seinen Platz einnehmen könnte.

Geborne Künstler, durch Umstände gehindert, sich auszubilden, sind schon oben ausgenommen.
Sie sind eine seltene Erscheinung.
Manche Dilettanten bilden sich ein, dergleichen zu sein.
Bei ihnen ist aber nur eine falsche Richtung, welche mit aller Mühe zu nichts gelangt.
Sie nutzen sich, dem Künstler und der Kunst wenig.
Sie schaden dagegen viel.
Doch kann der Mensch, der Künstler und die Kunst eine genießende, einsichtsvolle und gewissermaßen praktische Teilnahme nicht entbehren.
Absicht der gegenwärtigen Schrift.
Schwierigkeit der Wirkung.
Kurze Schilderung eines eingefleischten Dilettantismus.
Die Philosophen werden aufgefordert.
Die Pädagogen.
Wohlthat für die nächste Generation.

Dilettantismus setzt eine Kunst voraus, wie Pfuschen das Handwerk.

Begriff des Künstlers im Gegensatz des Dilettanten.

Ausübung der Kunst nach Wissenschaft.

Annahme einer objektiven Kunst.

Schulgerechte Folge und Steigerung.

Beruf und Profession.

Anschließung an eine Kunst- und Künstlerwelt.

Schule.

Der Dilettant verhält sich nicht gleich zu allen Künsten.

In allen Künsten giebt es ein Objektives und Subjektives, und je nachdem das eine oder das andere darin die hervorstechende Seite ist, hat der Dilettantismus Wert oder Unwert.

Wo das Subjektive für sich allein schon viel bedeutet, muß und kann sich der Dilettant dem Künstler nähern, z. B. schöne Sprache, lyrische Poesie, Musik, Tanz.

Wo es umgekehrt ist, scheiden sich der Künstler und Dilettant strenger, wie bei der Architektur, Zeichenkunst, epischen und dramatischen Dichtkunst.

Die Kunst giebt sich selbst Gesetze und gebietet der Zeit.

Der Dilettantismus folgt der Neigung der Zeit.

Wenn die Meister in der Kunst dem falschen Geschmack folgen, glaubt der Dilettant, desto geschwinder auf dem Niveau der Kunst zu sein.

Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproduzieren erst aus den Wirkungen der Kunstwerke auf sich empfängt, so verwechselt er diese Wirkungen mit den objektiven Ursachen und Motiven und meint nun den Empfindungszustand, in den er versetzt ist, auch produktiv und praktisch zu machen; wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte.

Das an das Gefühl Sprechende, die letzte Wirkung aller poetischen Organisationen, welche aber den Aufwand der ganzen Kunst selbst voraussetzt, sieht der Dilettant als das Wesen derselben an und will damit selbst hervorbringen.

Überhaupt will der Dilettant in seiner Selbstverkennung das Passive an die Stelle des Aktiven setzen, und weil er auf eine

lebhafte Weise Wirkungen erleidet, so glaubt er mit diesen erlittenen Wirkungen wirken zu können.

Was dem Dilettanten eigentlich fehlt, ist Architektonik im höchsten Sinne, diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, konstituiert. Er hat davon nur eine Art von Ahnung, giebt sich aber durchaus dem Stoff dahin, anstatt ihn zu beherrschen.

Man wird finden, daß der Dilettant zuletzt vorzüglich auf Reinlichkeit ausgeht, welches die Vollendung des Vorhandenen ist, wodurch eine Täuschung entsteht, als wenn das Vorhandene zu existieren wert sei. Ebenso ist es mit der Akkuratesse und mit allen letzten Bedingungen der Form, welche ebenso gut die Unform begleiten können.

Allgemeiner Grundsatz, unter welchem der Dilettantismus zu gestatten ist:

Wenn der Dilettant sich den strengsten Regeln der ersten Schritte unterwerfen und alle Stufen mit größter Genauigkeit ausführen will, welches er um so mehr kann, da 1) von ihm das Ziel nicht verlangt wird, und da er 2), wenn er abtreten will, sich den sichersten Weg zur Kennerschaft bereitet.

Gerade der allgemeinen Maxime entgegen, wird also der Dilettant einem rigoristischeren Urteil zu unterwerfen sein als selbst der Künstler, der, weil er auf einer sichern Kunstbasis ruht, mit minderer Gefahr sich von den Regeln entfernen und dadurch das Reich der Kunst selbst erweitern kann.

Der wahre Künstler steht fest und sicher auf sich selbst; sein Streben, sein Ziel ist der höchste Zweck der Kunst. Er wird sich immer noch weit von diesem Ziele finden und daher gegen die Kunst oder den Kunstbegriff notwendig allemal sehr bescheiden sein und gestehen, daß er noch wenig geleistet habe, wie vortrefflich auch sein Werk sein mag und wie hoch auch sein Selbstgefühl im Verhältnis gegen die Welt steigen möchte. Dilettanten oder eigentlich Pfuscher scheinen im Gegenteil nicht nach einem Ziele zu streben, nicht vor sich hin zu sehen, sondern nur das, was neben ihnen geschieht. Darum vergleichen sie auch immer, sind meistens im Lob übertrieben, tadeln ungeschickt, haben eine unendliche Ehrerbietung vor ihresgleichen, geben sich dadurch ein Ansehen von Freundlichkeit, von Billigkeit, indem sie doch bloß sich selbst erheben.

Besonderes.

Dilettantismus in der Malerei.

Der Dilettant scheut allemal das Gründliche, übersteigt die Erlernung notwendiger Kenntnisse, um zur Ausübung zu gelangen, verwechselt die Kunst mit dem Stoff.

So wird man z. B. nie einen Dilettanten finden, der gut zeichnete; denn alsdann wäre er auf dem Wege zur Kunst; hingegen giebt es manche, die schlecht zeichnen und sauber malen.

Dilettanten erklären sich oft für Mosaik und Wachsmalerei, weil sie die Dauer des Werks an die Stelle der Kunst setzen.

Sie beschäftigen sich öfters mit Radieren, weil die Vervielfältigung sie reizt.

Sie suchen Kunststücke, Manieren, Behandlungsarten, Arkana, weil sie sich meistens nicht über den Begriff mechanischer Fertigkeiten erheben können, und denken, wenn sie nur den Handgriff besäßen, so wären keine weitern Schwierigkeiten für sie vorhanden.

Eben um deswillen, weil der wahre Kunstbegriff den Dilettanten meistenteils fehlt, ziehen sie immer das Viele und Mittelmäßige, das Rare und Köstliche dem Gewählten und Guten vor. Man trifft viele Dilettanten mit großen Sammlungen an, ja man könnte behaupten, alle großen Sammlungen seien vom Dilettantismus entstanden. Denn er artet meistens und besonders, wenn er mit Vermögen unterstützt ist, in die Sucht aus, zusammenzuraffen. Er will nur besitzen, nicht mit Verstand wählen und sich mit wenigem Guten begnügen.

Dilettanten haben ferner meistens eine patriotische Tendenz; ein deutscher Dilettant interessiert sich darum nicht selten so lebhaft für deutsche Kunst ausschließlich; daher die Sammlungen von Kupferstichen und Gemälden bloß deutscher Meister.

Zwei Unarten pflegen bei Dilettanten oft vorzukommen und schreiben sich ebenfalls aus dem Mangel an wahrem Kunstbegriff her. Sie wollen erstens konstituieren, d. h. ihr Beifall soll gelten, soll zum Künstler stempeln. Zweitens der Künstler, der echte Kenner hat ein unbedingtes ganzes Interesse und Ernst an der Kunst und am Kunstwerk, der Dilettant immer nur ein halbes; er treibt alles als ein Spiel, als Zeitvertreib, hat meist noch einen Nebenzweck, eine Neigung zu stillen, einer Laune nachzugeben und sucht der Rechenschaft gegen die Welt und den

Forderungen des Geschmacks dadurch zu entgehen, daß er bei Erstehung von Kunstwerken auch noch gute Werke zu thun sucht. Einen hoffnungsvollen Künstler zu unterstützen, einer armen Familie aus der Not zu helfen, das war immer die Ursache, warum Dilettanten dies und das erstanden. So suchen sie bald ihren Geschmack zu zeigen, bald ihn vom Verdacht zu reinigen.

Liebhaberei im Landschaftsmalen. Sie setzt eine schon kultivierte Kunst voraus.

Porträtmalerei.

Sentimentalisch-poetische Tendenz regt auch den Dilettantismus in der zeichnenden Kunst an. Mondscheine. Shakespeare. Kupferstiche zu Gedichten.

Silhouetten.

Urnen.

Kunstwerke als Meubles.

Alle Franzosen sind Dilettanten in der Zeichenkunst als integrierendem Teil der Erziehung.

Liebhaber in der Miniature.

Werden bloß auf die Handgriffe angewiesen.

Liebe zur Allegorie und zur Anspielung.

Dilettantismus in der Baukunst.

Mangel an echten Baumeistern in Verhältnis gegen das Bedürfnis schöner Baukunst treibt zum Dilettantismus, besonders da die wohlhabenden Baulustigen zu zerstreut leben.

Reisen nach Italien und Frankreich und besonders Gartenliebhaberei haben diesen Dilettantismus sehr befördert.

Dilettanten suchen mehr zum Ursprung der Baukunst zurückzukehren. a) Rohes Holz, Rinden 2c. b) Schwere Architektur, dorische Säulen. c) Nachahmung gotischer Baukunst. d) Architektur der Phantasmen und Empfindungen. e) Kleinliche Nachäffung großer Formen.

Wegen ihrer scheinbaren Unbedingtheit scheint sie leichter, als sie ist, und man läßt sich leichter dazu verführen.

---

25 f. Reisen ... befördert. Diese Stelle steht wörtlich ebenso in Schillers Schema.

In der Gartenkunst.

Französische Gartenkunst von ihrer guten Seite und besonders vis-à-vis des neusten Geschmacks betrachtet.

Englischer Geschmack hat die Basis des Nützlichen, welches der französische aufopfern muß.

Nachgeäffter englischer Geschmack hat den Schein des Nützlichen.

Chinesischer Geschmack.

Dilettantismus in der lyrischen Poesie.

Daß die deutsche Sprache durch kein großes Dichtergenie, sondern durch bloße mittelmäßige Köpfe anfing, zur Dichtersprache gebraucht zu werden, mußte dem Dilettantismus Mut machen, sich gleichfalls darin zu versuchen.

Die Ausbildung der französischen Litteratur und Sprache hat auch den Dilettanten kunstmäßiger gemacht.

Franzosen waren durchaus rigoristischer, drangen auf strengere Richtigkeit und forderten auch vom Dilettanten Geschmack und Geist im Innern und ein fehlerloses Äußeres der Diktion.

In England hielt sich der Dilettantismus mehr an das Latein und Griechische.

Sonette der Italiener.

Impudenz des neusten Dilettantismus, durch Reminiszenzen aus einer reichen kultivierten Dichtersprache und durch die Leichtigkeit eines guten mechanischen Äußern geweckt und unterhalten.

Belletristerei auf Universitäten, durch eine moderne Studierart veranlaßt.

Frauenzimmer-Gedichte.

Schöngeisterei.

Musenalmanache.

Journale.

Aufkommen und Verbreitung der Übersetzungen.

Unmittelbarer Übergang aus der Klasse und Universität zur Schriftstellerei.

13 ff. Die Ausbildung ... Griechische. Bei Schiller: „Französische Ausbildung in eigener Sprache (?). Latein der Engländer (?).“ — 21 ff. Impudenz ... unterhalten. Strehlke erinnert an Schillers Distichon „Dilettant“ (Werke I, 175):

> Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
> Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein?

— 27. Schöngeisterei. Auch bei Schiller.

Balladen- und Volkslieder-Epoche.
Geßner, poetische Prosa.
Karlsruher rc. Nachdrücke schöner Geister.
Bardenwesen.
Bürgers Einfluß auf das Geleier.
Reimloser Vers.
Klopstockisches Odenwesen.
Claudius.
Wielands Laxität.
In der ältern Zeit:
Lateinische Verse.
Pedantismus.
Mehr Handwerk.
Fertigkeit ohne poetischen Geist.

Dilettantismus in der pragmatischen Poesie.

Ursache, warum der Dilettant das Mächtige, Leidenschaftliche, Starkcharakteristische haßt und nur das Mittlere, Moralische darstellt.

Der Dilettant wird nie den Gegenstand, immer nur sein Gefühl über den Gegenstand schildern.

Er flieht den Charakter des Objekts.

Alle dilettantischen Geburten in dieser Dichtungsart werden einen pathologischen Charakter haben und nur die Neigung und Abneigung ihres Urhebers ausdrücken.

Der Dilettant glaubt mit dem Witz an die Poesie zu reichen.

Dramatische Pfuscher werden bis zum Unsinn gebracht, um ihr Werk auszustellen.

Dilettantismus in der Musik.

In der älteren Zeit größerer Einfluß aufs leidenschaftliche Leben durch tragbare Saiteninstrumente, welche, Empfindungen einfacher auszudrücken, mehr Raum geben.

Medium der Galanterie.

In der neuern Zeit Flügel und Violine.

12. Pedantismus. Auch bei Schiller. — 29 ff. In der älteren Zeit ... Violine. Schiller: „Alte Zeit: Größerer Einfluß aufs leidenschaftliche Leben durch tragbare Saiteninstrumente. Medium der Galanterie Neue Zeit: Klimpern."

Mehr Wert gelegt auf mechanische Fertigkeit, Schwierigkeit und Künstlichkeit; weniger Zusammenhang mit Leben und Leidenschaft.

Geht in Konzerte über.

Mehr Nahrung der Eitelkeit.

Lieder und Opernwesen.

Falsche Hoffnung, durch komponierte Volkslieder Nationalsinn und ästhetischen Geist zu pflanzen.

Gesellschafts-, Tisch-, Trink-, Freimaurer-Lieder.

Im Tanz.

In der ältern Zeit: Pedanterie und Gleichgültigkeit. Einförmigkeit.

In der neuern Zeit: Formlosigkeit und daraus hervorgehende Wildheit, Heftigkeit, Gewaltsamkeit.

Unterschied der repräsentativen, naiven und charakteristischen Tänze:

Repräsentative machen die Schönheit der Gestalt und Bewegung geltend und haben Würde. (Menuett.)	Fallen gern ins Steife.
Naive begleiten den belebten Zustand und haben mehr Anmut und Freiheit. (Englische Tänze.)	Fallen gern ins Ausgelassene.
Charakteristische grenzen an eine objektive Kunst.	Gehen leicht in die Karikatur.

Dilettantismus in der Schauspielkunst.

Französische Komödie ist auch bei Liebhabern obligat und ein Institut der Geselligkeit.

Italienische Liebhaberkomödie bezieht sich auf eine Puppen- und puppenartige Repräsentation.

Deutschland, ältere Zeit, Jesuiterschulen.

Neuere Zeit: Französische Liebhaberkomödie zur Bildung der Sprache in vornehmen Häusern.

27. Jesuiterschulen. Die Jesuiten wandten in ihren Schulen die Aufführung lateinischer Dramen als ständiges Bildungsmittel an.

Vermischung der Stände bei deutschen Liebhaberkomödien.

Bedingung, unter welcher allenfalls eine mäßige Übung im Theaterwesen unschuldig und zulässig, ja einigermaßen zu billigen sein möchte.

Permanenz derselben Gesellschaft.

Vermeidung passionierter und Wahl verstandesreicher und geselliger Stücke.

Abhaltung aller Kinder und sehr junger Personen.

Möglichster Rigorismus in äußern Formen.

Nutzen des Dilettantismus

im allgemeinen.

Er steuert der völligen Roheit.

Dilettantismus ist eine notwendige Folge schon verbreiteter Kunst und kann auch eine Ursache derselben werden.

Er kann unter gewissen Umständen das echte Kunsttalent anregen und entwickeln helfen.

Das Handwerk zu einer gewissen Kunstähnlichkeit erheben.

Macht gesitteter.

Regt im Fall der Roheit einen gewissen Kunstsinn an und verbreitet ihn da, wo der Künstler nicht hinkommen würde.

Beschäftigt die produktive Kraft und kultiviert also etwas Wichtiges am Menschen.

Die Erscheinungen in Begriffe verwandeln.

Totaleindrücke teilen.

Besitz und Reproduktion der Gestalten befördern.

Nutzen des Dilettantismus.

In der Zeichenkunst.

Sehen lernen.

Die Gesetze kennen lernen, wonach wir sehen.

Den Gegenstand in ein Bild verwandeln, d. h. die sichtbare Raumerfüllung, insofern sie gleichgültig ist.

27. In der Zeichenkunst. Schiller: „Nutzen fürs Subjekt: Ausbildung des Sehorgans, die komplizierten Formen zu bemerken. Nutzen fürs Ganze: Strengere Forderung an Richtigkeit der Formen.“

Die Formen erkennen, d. h. die Raumerfüllung, insofern sie bedeutend ist.

Unterscheiden lernen. — Mit dem Totaleindruck (ohne Unterscheidung) fangen alle an. Dann kommt die Unterscheidung, und der dritte Grad ist die Rückkehr von der Unterscheidung zum Gefühl des Ganzen, welches das Ästhetische ist.

Diese Vorteile hat der Dilettant mit dem Künstler im Gegensatz des bloßen unthätigen Betrachters gemein.

In der Baukunst.

Sie weckt die freie Produktionskraft.

Sie führt am schnellsten und unmittelbarsten von der Materie zur Form, vom Stoff zur Erscheinung, und entspricht dadurch der höchsten Anlage im Menschen.

Sie erweckt und entwickelt den Sinn fürs Erhabene, zu dem sie sich überhaupt mehr neigt als zum Schönen.

Sie führt Ordnung und Maß ein und lehrt auch im Nützlichen und Notdürftigen nach einem schönen Schein und einer gewissen Freiheit streben.

Der allgemeine Nutzen des Dilettantismus, daß er gesitteter macht und im Fall der Roheit einen gewissen Kunstsinn anregt und ihn da verbreitet, wo der Künstler nicht hinkommen würde, gilt besonders auch von der Baukunst.

In der Gartenkunst.

Ideales im Realen.

Streben nach Form in formlosen Massen.

Wahl.

Schöne Zusammenstellung.

Ein Bild aus der Wirklichkeit machen, kurz, erster Eintritt in die Kunst.

Eine reinliche und vollends schöne Umgebung wirkt immer wohlthätig auf die Gesellschaft.

---

9. In der Baukunst. Schiller: „Nutzen fürs Subjekt: Richtung nach mathematischen Formen, die ins Ästhetische übergehen. Nutzen fürs Ganze findet nur in rohen Verhältnissen statt.“ — 23. In der Gartenkunst. Schiller: „Nutzen fürs Subjekt: Ideales im Realen. Spazierengehen. Nutzen fürs Ganze: Geselliges Lokal.“

In der lyrischen Poesie.

Ausbildung der Sprache im ganzen.

Vervielfältigteres Interesse an Humanioribus im Gegensatz der Roheit des Unwissenden oder der pedantischen Borniertheit des bloßen Geschäftsmannes und Schulgelehrten.

Ausbildung der Gefühle und des Sprachausdruckes derselben.

Jeder gebildete Mensch muß seine Empfindungen poetisch schön ausdrücken können.

Idealisierung der Vorstellungen bei Gegenständen des gemeinen Lebens.

Kultur der Einbildungskraft, besonders als integrierenden Teils bei der Verstandesbildung.

Erweckung und Stimmung der produktiven Einbildungskraft zu den höchsten Funktionen des Geistes auch in Wissenschaften und im praktischen Leben.

Ausbildung des Sinnes für das Rhythmische.

Da es noch keine objektiven Gesetze weder für das Innere noch für das Äußere eines Gedichtes giebt, so müssen sich die Liebhaber strenger noch als die Meister an anerkannte gute Muster halten und eher das Gute, was schon da ist, nachahmen, als nach Originalität streben, im Äußern und Metrischen aber die vorhandenen allgemeinsten Gesetze rigoristisch befolgen.

Und da der Dilettant sich nur nach Mustern bilden kann, so muß er, um der Einseitigkeit zu entgehen, sich die allgemeinstmögliche Bekanntschaft mit allen Mustern erwerben und das Feld der poetischen Litteratur noch vollkommener ausmessen, als es der Künstler selbst nötig hat.

In der Musik.

Tiefere Ausbildung des Sinnes.

Mathematische Bestimmungen des Organs werden kennen gelernt und zu Empfindungs- und Schönheitszwecken gebraucht.

1. In der lyrischen Poesie. Schiller: „Nutzen fürs Subjekt: Ästhetische Ausbildung. Nutzen fürs Ganze: Geselligkeit. Idealität." — 28. In der Musik. Schiller: „Nutzen fürs Subjekt: Zeitvertreib mit einem gewissen Ernst aus mechanischer Applikation. Ausbildung des Sinns. Nutzen fürs Ganze: Gesellschaftlichkeit und augenblickliche Verbindung ohne Interesse."

Gesellige Verbindung der Menschen, ohne bestimmtes Interesse, mit Unterhaltung.

Stimmt zu einer idealen Existenz, selbst wenn die Musik nur den Tanz aufregt.

Im Tanz.

Gelenkigkeit und Möglichkeit schöner Bewegungen.

Gefühl und Ausübung des Rhythmus durch alle Bewegungen.

Bedeutsamkeit, ästhetische, der Bewegungen.

Geregeltes Gefühl der Froheit.

Ausbildung des Körpers, Stimmung des Körpers zu allen möglichen körperlichen Fertigkeiten.

Musikalische Körperstimmung.

Maß der Bewegungen zwischen Überfluß und Sparsamkeit.

Möglichkeit eines schönen Umgangs.

Mögliche Geselligkeit in einem exaltierten Zustand.

In der Schauspielkunst.

Gelegenheit zu mehrerer Ausbildung der Deklamation.

Aufmerksamkeit auf die Repräsentation seiner selbst.

Partizipiert von den angeführten Vorteilen der Tanzkunst.

Übung der Memorie.

Sinnliches Aufpassen und Akkuratesse.

Schaden des Dilettantismus.

Im allgemeinen.

Der Dilettant überspringt die Stufen, beharrt auf gewissen Stufen, die er als Ziel ansieht, und hält sich berechtigt, von da aus das Ganze zu beurteilen, hindert also seine Perfektibilität.

Er setzt sich in die Notwendigkeit, nach falschen Regeln zu handeln, weil er ohne Regeln auch nicht dilettantisch wirken kann und er die echten objektiven Regeln nicht kennt.

5. Im Tanz. Schiller: „Nutzen fürs Subjekt: Ausbildung des Körpers. Nutzen fürs Ganze: Allgemeine Gesellschaftlichkeit und Lebhaftigkeit." — 16. In der Schauspielkunst. Schiller: „Nutzen fürs Subjekt: Dem Tanz ähnlich. Anstand. Sprache. Gegenwart. Nutzen fürs Ganze: Findet nur in rohen Verhältnissen statt."

Er kommt immer mehr von der Wahrheit der Gegenstände ab und verliert sich auf subjektiven Irrwegen.

Der Dilettantismus nimmt der Kunst ihr Element und verschlechtert ihr Publikum, dem er den Ernst und den Rigorismus nimmt.

Alles Vorliebnehmen zerstört die Kunst, und der Dilettantismus führt Nachsicht und Gunst ein. Er bringt diejenigen Künstler, welche dem Dilettantismus näher stehen, auf Unkosten der echten Künstler in Ansehen.

Beim Dilettantismus ist der Schaden immer größer als der Nutzen.

Vom Handwerk kann man sich zur Kunst erheben. Vom Pfuschen nie.

Der Dilettantismus befördert das Gleichgültige, Halbe und Charakterlose.

Schaden, den Dilettanten der Kunst thun, indem sie den Künstler zu sich herabziehen;

Keinen guten Künstler neben sich leiden können.

Überall, wo die Kunst selbst noch kein rechtes Regulativ hat, wie in der Poesie, Gartenkunst, Schauspielkunst, richtet der Dilettantismus mehr Schaden an und wird anmaßender. Der schlimmste Fall ist bei der Schauspielkunst.

Schaden des Dilettantismus.

In der Baukunst.

Wegen der großen Schwierigkeit, in der Architektur den Charakter zu treffen, darin mannigfaltig und schön zu sein, wird der Dilettant, der dies nicht erreichen kann, immer nach Verhältnis seines Zeitalters entweder ins Magere und Überladene oder ins Plumpe und Leere verfallen. Ein Architekturwerk aber, das nur durch die Schönheit Existenz hat, ist völlig null, wenn es diese verfehlt.

Wegen ihrer idealen Natur führt sie leichter als eine andere Kunst zum Phantastischen, welches hier gerade am schädlichsten ist.

Weil sich nur die wenigsten zu einer freien Bildung nach bloßen

22. In der Baukunst. Schiller: „Schaden fürs Subjekt: Nichtübergang zum Schönen und vollständig Gesetzlichen, welches doch bei dieser Kunst unerläßlich ist. Nicht so beim Tanz. Schaden fürs Ganze: Nicht nützlich und nicht schön. Perennierende Unform und Verderbnis des Geschmacks."

Schönheitsgesetzen erheben können, so verfällt der Bau-Dilettant leicht auf sentimentalische und allegorische Baukunst und sucht den Charakter, den er in der Schönheit nicht zu finden weiß, auf diesem Wege hineinzulegen.

Bau-Dilettantismus, ohne den schönen Zweck erfüllen zu können, schadet gewöhnlich dem physischen Zweck der Baukunst: der Brauchbarkeit und Bequemlichkeit.

Die Publizität und Dauerhaftigkeit architektonischer Werke macht das Nachteilige des Dilettantismus in diesem Fach allgemeiner und fortdauernder und perpetuiert den falschen Geschmack, weil hier, wie überhaupt in Künsten, das Vorhandene und überall Verbreitete wieder zum Muster dient.

Die ernste Bestimmung der schönen Bauwerke setzt sie mit den bedeutendsten und erhöhtesten Momenten des Menschen in Verbindung, und die Pfuscherei in diesen Fällen verschlechtert ihn also gerade da, wo er am perfektibelsten sein könnte.

In der Gartenkunst.

Reales wird als ein Phantasiewerk behandelt.

Die Gartenliebhaberei geht auf etwas Endloses hinaus:

1) weil sie in der Idee nicht bestimmt und begrenzt ist;

2) weil das Materiale als ewig zufällig sich immer verändert und der Idee ewig entgegenstrebt.

Die Gartenliebhaberei läßt sich oft die edlern Künste auf eine unwürdige Art dienen und macht ein Spielwerk aus ihrer soliden Bestimmung.

Befördert die sentimentale und phantastische Nullität.

Sie verkleinert das Erhabene in der Natur und hebt es auf, indem sie es nachahmt.

Sie verewigt die herrschende Unart der Zeit, im Ästhetischen unbedingt und gesetzlos sein zu wollen und willkürlich zu phantasieren, indem sie sich nicht, wie wohl andere Künste, korrigieren und in der Zucht halten läßt.

Vermischung von Kunst und Natur.

Vorliebnehmen mit dem Schein.

17. In der Gartenkunst. Schiller: „Schaden fürs Subjekt: Phantastische und sentimentalische Nullität. Reales wird als ein Phantasiewerk behandelt. Schaden fürs Ganze: Vorliebnehmen mit dem Schein. Vermischung von Kunst und Natur."

Die dabei vorkommenden Gebäude werden leicht, spindelartig, hölzern, brettern aufgeführt und zerstören den Begriff solider Baukunst. Ja sie heben das Gefühl für sie auf. Die Strohdächer, betternen Blendungen, alles macht eine Neigung zur Kartenhaus-Architektur.

In der lyrischen Poesie.

Belletristische Flachheit und Leerheit, Abziehung von soliden Studien oder oberflächliche Behandlung.

Es ist hier eine größere Gefahr als bei andern Künsten, eine bloße dilettantische Fähigkeit mit einem echten Kunstberufe zu verwechseln, und wenn dies der Fall ist, so ist das Subjekt übler daran als bei jeder andern Liebhaberei, weil seine Existenz völlige Nullität hat; denn ein Poet ist nichts, wenn er es nicht mit Ernst und Kunstmäßigkeit ist.

Dilettantismus überhaupt, besonders aber in der Poesie, schwächt die Teilnehmung und Empfänglichkeit für das Gute außer ihm, und indem er einem unruhigen Produktionstriebe nachgiebt, der ihn zu nichts Vollkommenem führt, beraubt er sich aller Bildung, die ihm durch Aufnahme des fremden Guten zuwachsen könnte.

Der poetische Dilettantismus kann doppelter Art sein. Entweder vernachlässigt er das (unerläßliche) Mechanische und glaubt genug gethan zu haben, wenn er Geist und Gefühl zeigt; oder er sucht die Poesie bloß im Mechanischen, worin er sich eine handwerksmäßige Fertigkeit erwerben kann, und ist ohne Geist und Gehalt. Beide sind schädlich, doch schadet jener mehr der Kunst, dieser mehr dem Subjekt selbst.

Alle Dilettanten sind Plagiarii. Sie entnerven und vernichten jedes Original schon in der Sprache und im Gedanken, indem sie es nachsprechen, nachäffen und ihre Leerheit damit ausflicken. So wird die Sprache nach und nach mit zusammengeplünderten Phrasen und Formeln angefüllt, die nichts mehr sagen, und man kann ganze Bücher lesen, die schön stilisiert sind und gar nichts enthalten. Kurz, alles wahrhaft Schöne

6. In der lyrischen Poesie. Schiller: „Schaden fürs Subjekt: Flachheit. Schaden fürs Ganze: Mittelmäßigkeit."

und Gute der echten Poesie wird durch den überhandnehmenden Dilettantismus profaniert, herumgeschleppt und entwürdigt.

In der pragmatischen Poesie.

Alle Nachteile des Dilettantismus im Lyrischen sind hier noch in weit höherem Grad; nicht nur die Kunst erleidet mehr Schaden, auch das Subjekt.

Vermischung der Gattungen.

In der Musik.

Wenn die Bildung des Musik-Dilettanten autodidaktisch geschieht und die Komposition nicht unter der strengen Anleitung eines Meisters wie die Applikatur selbst erlernt wird, so entsteht ein ängstliches, immer ungewisses, unbefriedigtes Streben, da der Musik-Dilettant nicht, wie der in andern Künsten, ohne Kunstregeln Effekte hervorbringen kann.

Auch macht der Musik-Dilettantismus noch mehr als ein anderer unteilnehmend und unfähig für den Genuß fremder Kunstwerke und beraubt und beschränkt also das Subjekt, das er in seiner einseitigen und charakteristischen Form gefangen hält.

Im Tanz.

Zerbrochenheit der Glieder und Affektation.
Steifigkeit und Pedanterie.
Karikatur.
Eitelkeit.
Falsche Ausbildung des Körpers.
Charakterlosigkeit und Leerheit.
Zerflossenes, schlaffes Wesen.
Manieriertes Wesen in Übertreibung schöner Bewegung.
Entweder steif und ängstlich, oder unmäßig und roh.
(Beides wird durch das Gefällige und Bedeutende verhindert.)
Neigt die Gesellschaft zu einer sinnlichen Leerheit.
Eitelkeit und einseitige Richtung auf die körperliche Erscheinung.

8. In der Musik. Schiller: „Schaden fürs Subjekt: Gedankenleerheit. Sinnlichkeit. Schaden fürs Ganze: Schlechte Nachbarschaft. Leerheit." — 19. Im Tanz. Schiller: „Schaden fürs Subjekt: Falsche Bildung des Körpers. Schaden fürs Ganze: Unmäßigkeit und wildes Vergnügen."

Man muß es in der Tanzkunst deswegen zur Meisterschaft bringen, weil der Dilettantismus entweder unsicher und ängstlich macht, also die Freiheit hemmt und den Geist beschränkt, oder weil er eitel macht und dadurch zur Leerheit führt.

In der Schauspielkunst.

Karikatur der eignen fehlerhaften Individualität.

Ableitung des Geistes von allem Geschäft durch Vorspiegelung einer phantastischen Aussicht.

Aufwand alles Interesses und aller Passion ohne Frucht.

Ewiger Zirkel in einer einförmigen, immer wiederholten und zu nichts führenden Thätigkeit.

(Dilettanten wissen sich nichts Anziehenderes als die Komödienproben, Schauspieler von Metier hassen sie.)

Vorzugsweise Schonung und Verzärtlung des Theaterdilettanten durch Beifall.

Ewige Reizung zu einem leidenschaftlichen Zustand und Betragen, ohne ein Gegengewicht.

Nahrung aller gehässigen Passionen, von den schlimmsten Folgen für die bürgerliche und häusliche Existenz.

Abstumpfung des Gefühls gegen die Poesie.

Exaltierte Sprache bei gemeinen Empfindungen.

Ein Trödelmarkt von Gedanken, Stellen und Schilderungen in der Reminiscenz.

Durchgängige Unnatur und Manier auch im übrigen Leben.

Höchst verderbliche Nachsicht gegen das Mittelmäßige und Fehlerhafte in einem öffentlichen und ganz persönlichen Fall.

Die allgemeine Toleranz für das Einheimische wird in diesem Fall eminenter.

Höchst verderblicher Gebrauch der Liebhaberschauspiele zur Bildung der Kinder, wo es ganz zur Fratze wird. Zugleich die gefährlichste aller Diversionen für Universitäten ꝛc.

Zerstörte Idealität der Kunst, weil der Liebhaber, der sich nicht durch Aneignung der Kunstbegriffe und Traditionen erheben kann, alles durch eine pathologische Wirklichkeit erreichen muß.

---

5. In der Schauspielkunst. Schiller: „Schaden fürs Subjekt: Karikatur der eigenen Fehler wegen der Rollenwahl nach der Individualität. Schaden fürs Ganze: Summa.“ Vergl. Briefwechsel Schiller-Goethe Nr. 625 und 626.

Vorteile, die ein junger Maler haben könnte,
der sich zuerst bei einem Bildhauer in die Lehre gäbe.

1797.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Band. 1832. S. 260—261.)

Der sogenannte Historienmaler hat in Hinsicht des Gegenstandes mit dem Bildhauer einerlei Interesse. Er soll den Menschen kennen lernen, um ihn dereinst in bedeutenden Augenblicken darzustellen.

Beim Bildhauer lernt er Proportion, Anatomie und Formen, wenn er sich auch nur unter dessen Anleitung im Zeichnen übte; allein er findet auch Unterricht im Modellieren, welches ihm künftig bei seiner Kunst vom größten Nutzen sein wird. Denn wie der Maler es mit der Richtigkeit seiner Teile oft nicht so genau nimmt, so pflegt er auch nur die eine Seite der Erscheinung zu betrachten; beim Modellieren hingegen, besonders des Runden, lernt er den körperlichen Wert des Inhalts schätzen; er lernt die einzelnen Teile nicht nach dem aufsuchen, was sie scheinen, sondern nach dem, was sie sind; er wird auf die unzähligen kleinen Vertiefungen und Erhöhungen aufmerksam, die über die Oberfläche des Körpers gleichsam ausgesäet sind und die er bei einem einfachen malerischen Lichte nicht einmal bemerken kann. Er lernt sowohl den Gliedermann drapieren und die rechten Falten aussuchen, als auch sich selbst die feststehenden Figuren von Thon modellieren, um seine Gewänder darüber zu legen und

1. Dieser Aufsatz gehört, ebenso wie der vorige, zu dem unverarbeiteten Material für die „Propyläen". Schon in dem Verzeichnis der teils fertigen, teils in kurzer Zeit zu redigierenden Arbeiten, das Goethe mit dem ersten Plane der Zeitschrift den 27. Mai 1798 an Cotta übersandte, ist er genannt: „5. Gutachten an einen jungen Mahler, daß er sich in die Schule eines Bildhauers begeben möge. (In dieser Form wird unverfänglich gerügt was den Mahlerschulen zu fehlen pflegt.)" Ob die Jahreszahl 1797 im Titel des ersten Druckes aus der Handschrift stammt oder erst von den Herausgebern hinzugefügt ist, können wir nicht sagen.

sein Bild darnach auszuführen. Er lernt die vielen Hülfsmittel kennen, die nötig sind, um etwas Gutes hervorzubringen, und eine solche Anleitung wird ihm nützen, daß er, wenn sein Genie irgend hinreicht, wahr und richtig, ja zuletzt vollendet werden kann. Denn seinen Gemälden wird die Basis nicht fehlen, und wenn er von einem Punkte mit dem Bildhauer ausgeht, so wird er nicht, wie es öfters geschieht, sich nur desto weiter zurückfühlen, je weiter er vorwärts kommt. Besonders wird er die Richtigkeit dieser Grundsätze einsehen, wenn ihn sein Geschick nach Rom führen sollte.

Archäologisches Gutachten.

(Die Grenzboten. Leipzig 1884. Bd. 3. S. 465—466.)

Die kleine Herme, von orientalischem Alabaster, mit Kopf und Füßen von Bronze, ist in Hinsicht auf die Kunst der Arbeit ein ungemein schätzbares Werk, sie ist es nicht weniger, wenn man die Seltenheit der Vorstellung betrachtet.

Es leidet keinen Zweifel, daß es eine Juno sei. Das Diadem, die ernsten großen Züge des Gesichts, das Hehre, Königliche in Gestalt und Haltung der ganzen Figur würden nicht leicht zu einer andern Benennung passen.

Offenbar hatte der Künstler die Absicht, in diesem seinem Werk die ägyptischen Figuren nachzuahmen, und die Draperie, die er so zierlich umgeworfen, der untere Teil, der als Herme gestaltet ist, sind bloß als geschickte Wendungen anzusehen, die er genommen, um jenes Steife und Gerade, welches in der Stellung der ägyptischen Figuren herrschend ist, mit den Forderungen des

1. Archäologisches Gutachten. Während seines Aufenthalts in Leipzig vom 28. April bis 15. Mai 1800 sah Goethe eine im Besitze des dortigen Bankiers Kammerrat Christian Gottlieb Frege befindliche antike Statuette. Er schreibt darüber in seinem Tagebuch am 4. Mai: „Abends in Abtnaundorf bei Frege. Er besitzt sehr schöne Mineralien. Besonders merkwürdig war mir eine Juno als Herme, von orientalischem Alabaster, weiß, mit wenigen roten Streifen; der Kopf von Erz, so wie der linke Fuß, der rechte fehlt; die Hände im Schleier von bewundernswürdiger Schönheit, der Kopf sehr wohl erhalten und scharf, der Körper und das Gewand sehr weichlich gearbeitet von außerordentlich schöner Faltenanlage und Behandlung." Goethe ließ sich das Kunstwerk nach Weimar senden, wo es am 30. Mai eintraf, und schickte es am 21. Juli dem Besitzer zurück, indem er einen äußerst verbindlichen Brief und das oben abgedruckte Gutachten hinzufügte. Wustmann, der dasselbe zuerst veröffentlichte, sprach keinen Zweifel an Goethes Autorschaft aus, trotzdem weder die Handschrift noch der Begleitbrief ein direktes Zeugnis dafür enthalten. Der unbeholfene Stil, der Umstand, daß mehrere im Tagebuch hervorgehobene Punkte hier nicht erwähnt sind, und die Erwägung, daß Goethe in technisch-kunsthistorischen Fragen in jener Zeit zumeist Meyer die Entscheidung überließ, lassen eher auf diesen als Verfasser schließen. Dagegen könnte höchstens sprechen, daß dieser am 13. Juli Weimar verlassen hat, womit sich aber eine frühere Abfassung des Gutachtens ohne Schwierigkeit vereinigen ließe. Im Jahre 1811 sprach Böttiger ein wesentlich abweichendes Urteil über dieselbe Herme aus, das ebenfalls von Wustmann bekannt gemacht worden ist. Über den Verbleib des kleinen Kunstwerkes konnte derselbe nichts in Erfahrung bringen.

guten Geschmacks zu vereinigen, und man muß gestehen, daß er diese schwere Aufgabe glücklich zu lösen gewußt hat.

Eben der Umstand, daß die Stellung und Haltung ägyptischer Figuren in diesem Werk nachgeahmt ist, hilft mit Wahrscheinlichkeit die Zeit bestimmen, wann dasselbe verfertigt worden. Die Zeit der Ptolemäer und des Hadrians haben allein dergleichen geliefert; nun deutet aber der Geschmack des Ganzen, hauptsächlich aber die Anlage der Falten des Gewandes auf jene frühere Zeit. Hingegen ist keine Ähnlichkeit mit Werken, die unter Hadrian gemacht worden, zu bemerken.

Der Kopf, welcher mit ungemeiner Kunst und eben so vielem Fleiße gearbeitet ist, gehörte, ob er schon im Verhältnis zur Figur etwas zu klein sein möchte, doch aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich zu derselben. Es ist ein großer göttlicher Charakter in demselben und es möchten in den Sammlungen wohl nicht viel Bronzen zu finden sein, die ihn in dieser Hinsicht übertreffen. Das Drahtartige in der Arbeit der Haare und das Erhabene in den Zügen des Gesichts scheinen eigentlich eine frühere Zeit anzukündigen, als vorhin dem Sturz von Alabaster zugestanden worden; allein es kann wohl sein, daß er Nachahmung eines berühmten Originals von hohem Stile ist.

Obschon nur ein Fuß übrig ist, so scheint doch auch dieser nicht antik zu sein.

Über der rechten Schulter ist etwas vom Gewand abgebrochen gewesen, die Stelle ist wieder glatt gearbeitet und erscheint daher zu niedrig.

Am linken Vorderarm hat entweder schon anfänglich der Stein nicht ausgereicht, oder, welches wahrscheinlicher ist, auch diese Stelle war etwas beschädigt und die Beschädigung ist ausgeglättet worden.

III.

Preisausschreiben und Kunstausstellungen

der

Weimarischen Kunstfreunde.

1799—1807.

In engster Verbindung mit der Herausgabe der Propyläen stand ein anderes Unternehmen Goethes und Meyers, der Weimarischen Kunstfreunde: die Preisausschreiben und Kunstausstellungen, die in den Jahren 1799 bis 1805 veranstaltet wurden. Neben dem Interesse an der Förderung der Kunst selbst war dabei ein praktischer Zweck, die Hebung der Teilnahme an der Zeitschrift maßgebend. Über die kunsthistorische Bedeutung dieses Wettbewerbes vergl. unsere Einleitung. Am eingehendsten ist sie von Herman Riegel in seiner „Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts", Hannover 1876 (S. 188—193) erörtert worden. Vergl. ferner Düntzer, „Aus Goethes Freundeskreis". Braunschweig 1868, S. 255 ff. Über die Ergebnisse der Konkurrenzen giebt Riegel die auf S. 154 und 155 abgedruckte Tabelle.

Die erste „Nachricht an Künstler und Preisaufgabe" erschien in den Propyläen, Zweiten Bandes erstes Stück S. 162—174, später in etwas veränderter Fassung in der Allgemeinen Litteratur-Zeitung Nr. 76 vom 19. Juni 1799 und in der Allgemeinen Zeitung vom 3. Juli 1799. Die Künstler wurden darin aufgefordert, die Scene Ilias III, 380—448, wo Aphrodite dem Alexandros die Helena zuführt, in Zeichnungen darzustellen. Die Arbeiten sollten bis zum 25. August eingesandt, öffentlich ausgestellt und die besten mit Prämien von 20 und 10 Dukaten ausgezeichnet werden. Die motivierten Urteile über dieselben sollten mit Nachbildungen im ersten Stück des dritten Bandes der Propyläen erscheinen, auch die übrigen kurz ohne Nennung der Namen erwähnt werden. Manier und Format blieben völlig den Künstlern freigestellt, nur folgende allgemeine Gesichtspunkte wurden für die Beurteilung aufgestellt: „Bei allen eingehenden Zeichnungen, sie seien nun Produkte von Malern oder Bildhauern, wird hauptsächlich die Erfindung unser Urteil lenken. Es wird als das höchste, entschiedenste Verdienst angerechnet werden, wenn die Auflösung der Aufgabe schön gedacht und innig empfunden ist, wenn alles bis aufs Geringste motiviert sein wird, wenn die Motive aus der Sache fließen und Gehalt haben. Die naiven Motive werden allemal vor den bloßen Verstands- oder wissenschaftlichen Motiven den Vorzug erhalten, weil sie mehr interessieren und auf das Gemüt wirken. — Nach der Erfindung wird hauptsächlich der Ausdruck, das ist das Lebendige,

Nr.	Jahr.	Gegenstand der Aufgabe.	Zahl der Bewerber.	Namen der Sieger.	Weitere Nachrichten.
1	1799	Aphrodite führt dem Paris die Helena zu, nach Ilias III, 380 ff.	9	Ferd. Hartmann aus Stuttgart. Heinr. Kolbe aus Düsseldorf. Sie empfingen den Preis von 30 Dukaten zu gleichen Teilen.	
2	1800	a. Hektors Abschied, nach Ilias VI, 395 ff. b. Tod des Rhesus, nach Ilias X, 377 ff.	19 9	August Nahl in Kassel; er empfing zwei Dritteile des Preises mit 20 Dukaten. Josef Hoffmann in Köln; er empfing ein Dritteil des Preises mit 10 Dukaten.	
3	1801	a. Achill auf Skyros unter den Töchtern des Lykomedes. b. Der Kampf Achills mit den Flüssen, nach Ilias XXI.	15 8	{ August Nahl in Kassel. { Josef Hoffmann in Köln. Sie empfingen den Preis von 30 Dukaten zu gleichen Teilen. Kein Erfolg.	Die Umrißstiche beider Zeichnungen sind der Jen. Litt.-Ztg. von 1802 Bd. I beigegeben.
4	1802	a. Befreiung der Andromeda durch Perseus. b. Nach freier Wahl; es gingen nur Landschaften ein.	12 16	Ludwig Hummel in Kassel. M. v. Rohden aus Kassel. Sie empfingen den Preis von 60 Dukaten zu gleichen Teilen.	Der Umrißstich dieser Zeichnung ist der Jen. Litt.-Ztg. von 1803 Bd. I beigegeben.

Nr.	Jahr.	Gegenstand der Aufgabe.	Zahl der Bewerber.	Namen der Sieger.	Weitere Nachrichten.
5	1803	a. Odysseus, der den Kyklopen (Polyphem) hinterlistig durch Wein besänftigt. b. Landschaft: Küste der Kyklopen.	14 3	M. Wagner aus Würzburg. Er empfing den ganzen Preis von 60 Dukaten. Kein Erfolg.	Der Umrißstich dieser Zeichnung ist der Jen. Litt.=Ztg. von 1804 Bd. I beigegeben. Das von Cornelius eingesandte Ölgemälde ist in der Beurteilung unter Lit. G besprochen.
6	1804	Das Menschengeschlecht vom Elemente des Wassers bedrängt.	17	Kein Erfolg.	Als die verhältnismäßig beste Leistung wurde eine Zeichnung von Grüner in Wien erkannt, deren Umrißstich der Jen. Litt.=Ztg. von 1805 Bd. I beigegeben ist. Unter andern hatten Arbeiten eingesandt: N. Langer, Hummel, Cornelius (Lit. R), die Brüder Riepenhausen, Jos. Hoffmann und R. Schadow. — Gleichzeitig waren die hinterlassenen Zeichnungen von Carstens ausgestellt.
7	1805	Eine Darstellung aus dem Leben des Herkules, nach Wahl.	19	Josef Hoffmann aus Köln; er erhielt die Hälfte des Preises von 120 Dukaten. Die andere Hälfte empfing C. D. Friedrich in Dresden für zwei zur Kunstausstellung außerordentlich eingesandte Landschaften.	Die gekrönte Hoffmannsche Zeichnung (Augiasstall) ist im Umrißstich der Jen. Litt.=Ztg. von 1806 Bd. I beigegeben. — Von den neunzehn Stücken langten drei etwas zu spät an, nämlich eins von Hummel und zwei von Cornelius.

Geistreiche der Darstellung in Betracht gezogen. Alsdann erst die Zeichnung und die Anordnung, weil dieses Dinge sind, die schon mehr von der Wissenschaft als vom angebornen Talent abhangen. Bei Licht und Schatten soll vornehmlich auf die Massen gesehen werden. Den Künstler, welcher die Beleuchtung bedeutend zu machen weiß, schätzen wir vorzüglich. Willkürliche, manierierte Beleuchtung, Schlagschatten ohne sichtbare Ursache, wodurch der Künstler bloß dem Bedürfnis abhilft oder vielmehr seine Dürftigkeit zu erkennen giebt, und wäre der Effekt noch so groß, kommen als Fehler in Anschlag."

Von vornherein wäre schon anzunehmen, daß diese rein sachliche Ankündigung, in der höhere Gesichtspunkte höchstens in der Einleitung angedeutet werden, von Meyer verfaßt sei. Auch der Stil spricht entschieden für ihn (man vergleiche das oben angeführte Stück mit dem von Weizsäcker, Einleitung S. LXX ff. Gesagten), und endlich haben wir auch ein äußeres beweiskräftiges Zeugnis in Goethes Brief an Meyer vom 27. März 1799, wo er schreibt: „Den Aufsatz wegen der Preisaufgabe schicke ich mit wenigen Abänderungen zurück. Was dabei noch ferner, sowie überhaupt wegen des gegenwärtigen Propyläenstücks noch zu erinnern ist, habe ich auf ein besonderes Blatt gefaßt und beigelegt; möge denn dieses Transportschiffchen gleichfalls glücklich auslaufen."

Das Ausschreiben hatte einen nicht ganz ungünstigen Erfolg. Am 21. August klagte Goethe zwar gegen Schiller, daß erst *eine* beachtenswerte Preiszeichnung eingegangen sei, aber am 28. August waren bereits neun zusammengekommen, deren Ausstellung im September eröffnet wurde. Über die Preiserteilung veröffentlichte Goethe folgende, wohl von ihm selbst verfaßte vorläufige Notiz:

Nachricht.

(Allgem. Litteratur-Zeitung 1799. Intelligenzblatt Nr. 123.)

Künstler und Kunstfreunde benachrichtigt man hiemit vorläufig, daß unter den verschiedenen Kunstwerken, welche zur Konkurrenz um die im 3. Stück der Propyläen ausgesetzten Preise eingegangen sind, die Arbeiten des Herrn F. Hartmanns aus

32 ff. *die Arbeiten ... zugesprochen worden.* Die Angabe in den Annalen 1799 (Bd. 24, S. 88), die nur Hartmann als Preisträger nennt, ist also falsch. — *Hartmann.* Ferdinand Hartmann, Historienmaler, geboren zu Stuttgart 1774 und daselbst bei Hetsch, sowie seit 1794 in Rom gebildet, wo er bei näherem Verkehr durch Carstens beeinflußt wurde. Gleich diesem behandelte er vorwiegend antike Stoffe (Äneas zur Schlacht stürmend. Eros und Anteros. Theseus Antigone dem Ödipus zuführend [1816]). Nach einer Thätigkeit in Dessau für die Fürstin Louise siedelte er 1803 nach Dresden über, wo er 1810 Professor, später Direktor der Akademie wurde und 1842 starb. Seine Arbeiten (besonders in den Museen von Leipzig [Raub des Hylas] und Stuttgart) zeigen

Stuttgart und des Herrn H. Kolbe aus Düsseldorf am verdienstlichsten befunden und deswegen jedem die Hälfte der ganzen als Preis ausgesetzten Summa von 30 Dukaten zugesprochen worden. Alle eingegangenen Zeichnungen und Gemälde sollen baldigst an die Eigentümer wieder zurückgesendet werden und in nächstfolgendem 5. Stück der Propyläen eine ausführliche Beurteilung derselben erscheinen. Als Belege werden versprochenermaßen in Kupfer gestochene Umrisse von den beiden gekrönten Zeichnungen beigefügt sein.

Weimar, den 18. September 1799.

Die ausführliche Erörterung und Beurteilung aller Zeichnungen erfolgte dann, wie versprochen, in der „Preiserteilung und Recension der eingegangenen Konkurrenzstücke" im ersten Stück des dritten Bandes der „Propyläen" S. 130—149. Ihr Verfasser ist ohne Zweifel Meyer. Von ihm stammt auch die „Preisaufgabe für das Jahr 1800" (Propyläen III, 1, S. 167—168), wie aus den von Geiger (Goethe-Jahrbuch VII, 177) mitgeteilten Worten Goethes an Meyer vom 28. November 1799 hervorgeht. Er selbst bezeichnet (Morgenblatt 1842, Nr. 62) die Arbeit als eine von ihm und Goethen verfaßte. Vermutlich wird in gemeinsamer Beratung der Inhalt festgestellt worden sein und Meyer dann die Niederschrift übernommen haben. Die Aufgaben waren wieder aus der Ilias genommen, und zwar VI, 395 ff.: Abschied Hektors von Andromache und X, 377 ff.: Ulyß und Diomed, welche das trojanische Lager nächtlich überfallen, den Rhesus mit seinen Gesellen ermorden und die schönen Pferde erbeuten. Die Bedingungen blieben dieselben

Das Ergebnis dieser zweiten Konkurrenz war günstig: das erste der beiden Themata wurde in neun, das zweite in neunzehn Arbeiten behandelt. Diesmal zog Goethe auch Schillern zur Beurteilung mit heran. Am 12. September 1800 forderte er den Freund auf, gemeinsam mit Meyer etwas für die Anzeige des Ausgestellten zu thun, und Schiller sagte am folgenden Tage zu; doch wollte er nur allein seine Gedanken vortragen und zwar in einem Briefe (siehe Schillers Werke 12, 2, 416). Am

einen akademisch korrekten Klassizismus. In Meyers „Kunstgesch. d. 18. Jahrhunderts" wird er als Anhänger Carstens' neben Eberhard Wächter genannt, dem er jedoch künstlerisch nicht ebenbürtig ist. Näheres über ihn bei Ad. Haakh, Beiträge aus Württemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart 1863. II. Über die Historienmaler Ferdinand Hartmann und Gottlieb Schik. S. 15 ff. Mit dem Hof von Weimar stand Hartmann vom Dessauer Hof aus zeitweilig auch persönlich in Verbindung.

1. Über Heinrich Christoph Kolbe (geboren 1772, gestorben 1836 zu Düsseldorf) und sein Verhältnis zu Goethe vergl. K. Th. Gaedertz, Goethe und Maler Kolbe. Bremen und Leipzig 1889. Kunsthistorische Bedeutung hat er nicht gewonnen.

21. kamen dann Meyer und Schiller zu Goethe nach Jena, um die Urteile und die neu zu stellenden Preisaufgaben gemeinsam zu besprechen. Das Resultat dieser Beratung legte Goethe zunächst in einer kurzen Anzeige nieder, die er am 23. September zur Veröffentlichung in der Allgemeinen Zeitung an Cotta sandte:

Preise.

(Intelligenzblatt der Allgem. Litteratur-Zeitung Nr. 160, den 1. Oktober 1800, Sp. 1352. Allgemeine Zeitung Nr. 278, den 6. Oktober 1800.)

Die in den Propyläen für dieses Jahr aufgestellten Preisaufgaben sind durch so eine ansehnliche Konkurrenz geehrt worden, daß wir den gefälligen Künstlern nicht genug dafür danken können.

Die eingesandten Arbeiten haben uns Vergnügen, Unterhaltung, Belehrung, Einsicht in den Zustand der Kunst verschiedener Gegenden Deutschlands und Bekanntschaft merkwürdiger Individuen gewährt, wovon in dem nächsten Stück der Propyläen das Zweckmäßigste mitgeteilt werden soll.

Der Abschied des Hektors war neunzehnmal, der Tod des Rhesus neunmal gearbeitet, wobei wir uns bewogen sahen, den Preis in zwei ungleiche Teile zu teilen und den ersten einem Abschiede des Hektors von Herrn Prof. Nahl in Kassel, mit zwanzig Dukaten, den zweiten einem Tod des Rhesus von Herrn Joseph Hoffmann in Köln mit zehn Dukaten zuzusprechen.

20f. den ersten ... Kassel. Vergl. Schiller und Goethe über die braune Sepiazeichnung „Hektors Abschied von Andromache" von J. A. Nahl, Direktor der Maler-Akademie zu Kassel, o. O. u. J. (Kassel 1881). Dort ist abgedruckt: 1) Goethes Brief an Nahl, worin er ihm Nachricht von der Verleihung des Preises giebt, 2) die Stelle aus Schillers Brief in den „Propyläen" über Nahl, 3) Goethe an Nahl 24. März 1804, enthaltend die Aufforderung zur Teilnahme an der Kunstausstellung 1804. — 21. Nahl. Johann August Nahl (1752—1825), der im Winckelmann u. s. J. mit Albani verglichen wird, verharrte ebenfalls bei einem nüchternen akademischen Klassizismus. Seit 1792 war er Professor an der Kasseler Akademie. — 23. Joseph Hoffmann (1764—1812), auf der Düsseldorfer Akademie gebildet, thätig in Köln, ist besonders durch seine dreimalige Prämiierung im Wettbewerb der W. K. F. bekannt geblieben. Über Goethes ihn betreffende Pläne, über sein Verhältnis zu Wallraf in Köln und zu Sulpiz Boisserée und Bertram ist besonders durch Cornelius Näheres bekannt geworden. Vergl. Kölnische Zeitung 1867, Nr. 86, Briefe von Peter Cornelius an Flemming, ediert von Joseph Blumenberger; siehe auch Düntzer a. a. O. S. 256 f. Cornelius schreibt, Goethe beabsichtige, Hoffmann nach Weimar zu ziehen und habe ihn zunächst mit Entwürfen für einen Plafond im Palast der Herzogin beauftragt, Hoffmann sei jedoch diesen Plänen nicht gewachsen, da er das Meiste, was Goethen in seinen Zeichnungen gewonnen habe, Wallraf in Köln verdanke. Nach dem Urteil Boisserées und Bertrams sei er überhaupt nichts als ein „elender Mechaniker". Mit Recht führt Düntzer hierin manches auf leeres Ge-

Die Aufgaben für das nächste Jahr sind: Achill unter den Töchtern Lykomeds, entdeckt durch Ulyß und Diomed, ferner der Kampf Achills mit den Flußgöttern.

Wir ersuchen alle strebenden Künstler, welche uns durch ihre Teilnahme abermals erfreuen wollen, dasjenige nachzulesen, was wir in dem nächsten Stück der Propyläen über die diesjährige Ausstellung äußern und mit Wünschen für die Zukunft begleiten werden.

Weimar, den 24. September 1800.

Goethes, Schillers und Meyers Aufsätze über die zweite Preisbewerbung erschienen dann im letzten Stück der Propyläen vereinigt unter dem Titel „Die Preisaufgabe betreffend". Goethe lieferte dazu Nr. 1 einen „Introitus", ferner im Anschluß an Nr. 2, Meyers Recension der eingesandten Arbeiten, eine allgemeine Betrachtung, von der Schiller am 1. Oktober schrieb: „Meyer ist ins Künstlerische, ich bin ins Poetische und allgemein Philosophische gegangen; nun möchte noch etwas Allgemeines, und wenn Sie wollen Scientifisches, über das eigentlich Künstlerische zu sagen sein." Darauf folgte als Nr. 3 Schillers Brief, und dann als Nr. 4 und 5 die neue Preisaufgabe auf 1801 und eine „Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland", beide von Goethe. An der letzteren arbeitete er nach dem Tagebuch am 26. September und am 3. Oktober hielt er noch ein Konsilium mit Schiller und Meyer für nötig, ehe er an die Ausarbeitung der von ihm entworfenen Schemata seiner Beiträge zu der gemeinsamen Arbeit denken könne. Erst im November wurde das letzte Heft der Propyläen, das hinter den genannten Artikeln nur noch zwei kurze Notizen brachte, abgeschlossen, ein Zeichen davon, daß Goethe sich noch lange Zeit damit beschäftigt hat. Die Beweise für den Umfang von Goethes Anteil siehe bei Weizsäcker, Einleitung S. LXV f.

klatsch zurück. Nicht nur die möglicherweise von Wallraf beeinflußte Erfindung, sondern auch die exakte Ausführung hebt Goethe rühmend hervor, und Thatsache tst, daß Hoffmann später für Boisserées Domwerk (vergl. S. 487 ff.) beschäftigt wurde. Auch erwähnt Boisserée von ihm eine schöne Zimmerdekoration zu Falkenlust bei Brühl und gedenkt seiner rühmend, als er an Goethe seinen schon 1812 erfolgten Tod meldet. Auch der oben genannte Plafond im Schloß zu Weimar wird als ein „durchaus nicht gering zu schätzendes Werk" bezeichnet. Die Skizze dazu befindet sich im Städtischen Museum zu Köln.

Die Preisaufgabe betreffend.

(Propyläen. Dritten Bandes zweites Stück. 1800. S. 97—145.)

1. Preiserteilung 1800.

Als die Verfasser der Propyläen den Vorsatz faßten, über bildende Kunst, mit welcher sie sich mehr oder weniger ihr Leben hindurch beschäftigt hatten, einiges öffentlich auszusprechen, waren sie sich ihrer Kräfte wohl bewußt; sie konnten hoffen, manches mitzuteilen, das den Liebhaber interessierte, den Kenner und den Künstler förderte. Weit entfernt, auf Theorie im strengern Sinne Anspruch zu machen, war ihre Absicht, Konfessionen des Künstlers und Kunstfreundes zu liefern, welche für den Augenblick wirken und dem Philosophen künftig, wenn er mit der Ästhetik mehr im Reinen wäre, als Data dienen sollten, die er nach seiner Überzeugung ordnete, aus höhern Quellen ableitete und ihren Wert bestimmte.

Wir haben bisher, was Zeit und Umstände erlauben wollten, geleistet, gedenken auf diesem Wege fortzufahren und erbitten uns auch für die Zukunft den Anteil der Kunstverwandten.

Was uns bei unserm Unternehmen gleich zu Anfang am meisten besorgt machte, war die Erfahrung, daß zwischen Künstler und Künstler, Kenner und Kenner, Liebhaber und Liebhaber, nicht weniger wechselsweise unter diesen drei Klassen, unauflösliche Mißverständnisse obwalten. Man darf nur die Kunstsammlungen Roms in größerer Gesellschaft durchwandelt, man darf nur das griechische Kaffeehaus, die römische Börse der Künstler, besucht, die Meinungen der Künstler, Ciceronen und Fremden mit einander verglichen haben, so wird man die Hoffnung aufgeben, Gesinnungen so verschiedener Menschen vereinigen zu wollen, die sich nicht leicht weder über das, was geleistet werden soll, noch über das Schätzenswerte am Geleisteten vergleichen werden Und wie sollte das auch möglich sein, da jedermann eine Kunst voraussetzt, ohne sich genauer um ihre Forderungen zu erkundigen, so wie man im Leben den Menschen voraussetzt, ohne viel von ihm zu wissen. Im einzelnen lobt und verwirft, liebt und haßt man und gelangt nur selten zu einer Art von Übersicht des Ganzen.

Indessen fand sich manchmal ein Anschein näherer Harmonie,

besonders da, wo etwas augenblicklich entstand. Es war eine Zeit, in welcher deutsche Künstler manchmal am Abend sich versammelten, auf der Stelle sich über eine Preisaufgabe verglichen und sie sogleich ausführten. Der Moment belehrte über das im Moment Entstehende; bei diesem geistreichen Spiel schwiegen die Anforderungen, das Verdienstliche wurde erkannt und gelobt, die Unterhaltung war unparteiischer und angenehmer als jemals.

Gewiß ist dieses auch der Gang, den die Kunst in ihren glücklichen Tagen im großen nimmt. Der Künstler drückt seine Gesinnung mit dem Griffel aus, das Genie stellt eine neue Schöpfung in die Mitte, Kenner und Liebhaber unterhalten sich über das eben Fertiggewordene, das, wenn das Glück will, auf der Stufe der gegenwärtigen Kultur steht. Ein anderer gleichzeitiger Künstler betrachtet das Werk seines Rivalen, eignet sich das Wirksame daraus zu, und so wird eine Arbeit aus der andern hervorgebracht.

Alsdann wandelt die Kunst auf dem rechten Wege zum Ziel, wenn, indem darauf gearbeitet wird, daß ein Kunstwerk vollendet sei, zugleich sich die Aussicht öffnet, daß ein vollkommneres möglich werde.

Solche und verwandte Betrachtungen bewogen uns, jährliche Aufgaben aufzustellen und die Künstler zu deren Bearbeitung einzuladen. Hierdurch konnten wir hoffen, uns von dem Zustande der Kunst in unserm Vaterlande nach und nach unterrichtet zu sehen und nach unsern Kräften auf den Moment zu wirken.

Schon bei der geringen Anzahl eingesendeter Stücke im vorigen Jahr hatten wir uns mancher angenehmen Erscheinung, mancher interessanten Bekanntschaft zu erfreuen; ungleich mehr aber noch diesesmal, indem die Zahl der Konkurrenzstücke gegen dreißig angestiegen, worunter sich Meisterwerke fanden, die uns für den Augenblick befriedigten, Arbeiten jüngerer Männer, welche uns auf die Zukunft die schönsten Aussichten geben.

Dabei war es uns besonders erfreulich, die meisten Künstler, welche uns voriges Jahr mit ihrem Zutrauen beehrt, auch diesmal wieder zu finden und zu sehen, wie getreulich sie in so kurzer Zeit ihre Talente gesteigert.

Fast hätten wir uns, wir dürfen es wohl gestehen, bei diesem glücklichen Zudrange des geringen Preises geschämt, den wir anzubieten hatten; wir hätten ihn größer, wir hätten ihn

vielfacher gewünscht, teils um Künstlern, welchen der erste Preis zuerkannt werden mußte, einen gewichtigern Dank abzustatten, teils um die Accessit honorieren und die wackern Künstler, die solche verdient, gleichfalls nennen zu dürfen.

Allein wir können in unserer Beschränkung uns desto mehr beruhigen, da sowohl der Effekt überhaupt als auch die besondern Äußerungen mehrerer Künstler, welche ihren Arbeiten gefällige Briefe beigelegt, uns von der Uneigennützigkeit, von dem wahren Streben nach Kunst, nach Unterhaltung mit Kunstfreunden über dieselbe, wovon unsere deutschen Künstler belebt sind, hinlänglich überzeugen konnten.

Möge also auch künftig dieser Preis als Anlaß dienen, mehrere Strebende zu einem Zweck zu vereinigen; wogegen unsere Bemühung sein wird, unser Institut sowohl ihnen als dem Publikum immer nützlicher zu machen.

Schon gegenwärtig können wir es als ein schönes Resultat ansehen, daß wir vier verdiente Künstler vor ihrem Vaterlande nennen dürfen. Die Herren Hartmann und Kolbe, welche voriges Jahr den Preis erhalten, die Herren Nahl und Hoffmann, welchen diesmal der erste Platz zugesprochen worden.

Ehe wir uns nun zu der Recension der eingesandten Werke selbst wenden, haben wir noch einiges vorläufig anzuzeigen.

Was die Ordnung betrifft, in welcher wir die eingesendeten Arbeiten aufführen werden, so ist beliebt worden, von dem Tode des Rhesus, welchen Herr Joseph Hoffmann aus Köln eingesandt, dem ein Dritteil des Preises mit zehen Dukaten zuerkannt worden, stufenweise hinunterzusteigen, dann von dem geringsten Abschiede des Hektors bis zu dem besten Werke der ganzen Sammlung, einer Zeichnung des Herrn Professor Nahl aus Kassel, welchem zwei Dritteile des Preises mit zwanzig Dukaten zugesprochen worden, wieder hinaufzusteigen, so daß Anfang und Ende unserer Recension sich als die Gipfel unserer diesjährigen Ausstellung neben einander zeigen mögen.

Ferner werden wir uns bei Erwähnung der einzelnen Stücke umständlichere Beschreibungen um so mehr zur Pflicht machen, als wir dieses Jahr Umrisse im kleinen von den Preisstücken, wie es vorjährig geschehen, zu liefern nicht imstande sind.

Die Schwierigkeit, eine Zeichnung, die im großen gedacht und ausgeführt ist, ins kleine zu bringen und solche durch den

Kupferstecher nur einigermaßen leidlich darstellen zu lassen, ist überhaupt schon groß genug und wird selten, auch bei hinreichender Zeit und aufgewendeten Kosten, durch ein glückliches und zweckmäßiges Resultat belohnt. In dem gegenwärtigen Falle ist der Versuch gar nicht zu unternehmen.

Herrn Hoffmanns Rhesus, eine reiche Komposition von vielen Figuren, würde sich kaum in Quer-Folio deutlich machen lassen, so wie sich durch einen Umriß Herrn Nahls Verdienst zwar im allgemeinen, was die Zusammensetzung betrifft, aber nicht im einzelnen, wodurch sie sich in Form, Charakter, Reinheit und Geschmack der Ausführung auszeichnet, darstellen ließe.

Hierauf folgt:

2. Recension der eingegangenen Stücke.

Die von Goethe verfaßten Schlußworte dieses Abschnitts lauten:

Ein nochmaliger allgemeiner Überblick über alle aus verschiedenen Gegenden Deutschlands eingegangene Konkurrenzstücke gewährt uns zugleich den Überblick über Geist, Kultur und Talent der Nation, wie sie im Fache der bildenden Künste im gegenwärtigen Augenblick herrschen und bestehen. Dieser Überblick ist allerdings sehr befriedigend, ja noch mehr, er ist erfreulich. Wir sagen erfreulich; denn niemand wird ohne frohe Empfindungen bemerken, wie durchaus etwas Wackeres, Rechtliches, Gutes, meist ein edles und zartes Gefühl, auch selbst bei denen herrscht, die es in der Kunst eben noch nicht weit gebracht haben. Dieses ist ein guter Grund, aus welchem sicherlich das Schöne und der Geschmack, wenn er gepflegt wird, blühend erwachsen kann. Die gekrönten Künstler und einige andre, die ihnen nahe gekommen sind, haben sich in dem, was wir das Wissenschaftliche der Kunst nennen wollen, so brav und unterrichtet gezeigt, daß sie mit den bessern Künstlern der Nationen, welche jetzt sich des größten Ruhms anmaßen, wohl zu vergleichen sind.

In Hinsicht der Reinheit, Schönheit, des Wertes der Gedanken, der natürlichen, bündigen, anschaulichen Darstellung, der Erkenntnis des Gebiets der Kunst und ihrer Grenzen, kurz, in dem, was den echten Geist der Kunst, das wesentlich Nützliche derselben ausmacht, indem es die unendlichen Geistesfähigkeiten des Menschen bilden und veredeln hilft, darin haben sie, wir

mögen es wohl behaupten, aus den oben erwähnten Ursachen mehr gethan, als auch in den am lautesten gepriesenen Werken jener andern nachzuweisen ist.

Beklage sich deswegen niemand unbillig, wie so oft geschieht, über die Langsamkeit, Schwerfälligkeit und das sekundäre Wesen des deutschen Genies, damit nicht unsere jungen Künstler, vom Ruhme der Ausländer geblendet, dieselben nachzuahmen suchen. Dem bescheidenen, wenig ruhmredigen Deutschen ist der Glaube an sich selbst von je her etwas schwer geworden, und doch kann ohne denselben nichts vollkommen wohl gedeihen.

Wollte man nur im allgemeinen in sich gehen und Vorurteile über den Zweck der Künste ablegen, welche uns noch aus frühern Zeiten her ankleben und uns wenigstens retardieren, wenn sie auch nicht völlig aufhalten können; würden die Besten, welche das Wort führen, mit uns sich vereinigen, die schädlichen Irrtümer und Schiefheiten im Geschmack des Publikums zu bekämpfen; würden endlich die Mächtigen, nicht mit neuem Aufwand die bildende Kunst begünstigen, nein, die schon vorhandenen Fonds, welche zum besten derselben bestimmt sind, zweckmäßig verwenden; bald müßten die Früchte davon im Großen, Bedeutenden, Allgemeinen sich zeigen, wie sie sich zur Gewährleistung, daß sie nicht ausbleiben würden, im Verhältnis unserer Bemühungen und unserer kleinen Anstalt gezeigt haben. Der allgemeine Geschmack würde sich unstreitig bald bessern, wie wir schon in den Urteilen des Weimarischen Publikums bei der jetzigen Ausstellung gegen die vorjährige mit Vergnügen bemerkt haben. Die Liebe zur echten Kunst, welche so selten geworden, müßte sich nach und nach wieder vermehren und bald Talente, die jetzt ungenützt, verborgen dahinwelken, sich glänzend entwickeln; ein neuer Tag könnte für die Kunst erwachen, und sie mit ihren schönen Gaben uns erfreuen.

---

4 Die neue Preisaufgabe auf 1801.

Achill auf Skyros.

Achill ist auf Skyros, unter den Töchtern Lykomeds verborgen, Ulyß und Diomed werden abgeschickt, um ihn zu entdecken; unter allerlei Putzwerk bringen sie auch Waffen mit,

Achill erfreut sich daran, indessen die Frauen nach den gefälligen Waren greifen; es entsteht ein kriegerisch Getöse, er rüstet sich zum Kampf und ist entdeckt. Sein Verhältnis zu Deïdamien, der Tochter Lykomeds, die ihn nicht entbehren will, vielleicht auch zu einem Knaben, der Frucht ihrer heimlichen Liebe, die eben jetzt zum Vorschein kommt, macht die Scene interessanter.

Wir greifen dem Künstler nicht vor und sagen nur so viel, daß dieses Sujet nur einen Moment hat, in welchem alle Motive zusammentreffen.

Betrachtet man es näher, so ist es dem Abschiede des Hektors sehr ähnlich; nur erscheint hier alles leidenschaftlicher, bewegter und ganz realistisch. Die Umgebungen sind reicher, bedeutender und das Ganze in diesem Sinne für die Kunst günstiger.

Wir können also hoffen, daß die Künstler, die sich dieses Jahr bemüht haben, sich auch zur Auflösung dieser Aufgabe gereizt fühlen werden, so wie unser Wunsch ist, daß noch mehrere dadurch angelockt werden mögen.

Jedes mythologische Werk giebt über die Fabel nähere Auskunft.

Der Kampf Achills mit den Flüssen

oder, wenn man lieber will: Achill in Gefahr, von den erzürnten Flüssen überwältigt zu werden. Wir wählten aber jenen Ausdruck, um zu bezeichnen, daß wir mehr den Helden, der ungeheuern Naturkräften widersteht, als den, der ihnen unterzuliegen fürchtet, gebildet sehen möchten.

Diese Aufgabe hat mehrere Momente, in welchen sie gefaßt werden kann. Wir ersuchen daher die Künstler, den 21sten Gesang der Ilias ganz zu lesen. So wie wir bei dieser Gelegenheit jedem Künstler, der mit uns in Verbindung steht oder zu treten geneigt ist, empfehlen, sich die Vossische Übersetzung des Homers anzuschaffen, sich an die Sprache derselben zu gewöhnen und diese Werke als den Grundschatz aller Kunst fleißig zu studieren.

Die Bedingungen sind die des vorigen Jahres. Wobei wir nur die Bitte wiederholen, daß die Konkurrenzstücke vor dem 25sten August 1801, so weit als möglich postfrei, anlangen mögen.

Die Ausstellung dauert bis Michael. In der zweiten Hälfte des Oktobers werden die Stücke zurückgeschickt.

Künstler, die uns ihren Geburtsort und ihr Alter anzeigen, auch von ihrem Leben und ihren Studien einige Nachricht geben wollen, werden uns besonders verbinden.

---

5. Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland.

Eine allgemeine Übersicht über die Kunst an verschiedenen Orten Deutschlands, wie sie uns teils durch die Konkurrenzstücke, teils durch die andern Data hat werden können, glauben wir nützlich mitzuteilen, so fragmentarisch sie auch ist. Möchten freimütige, einsichtsvolle Einheimische jedes Orts oder Reisende, welche der Sache gewachsen sind, uns bald mit einzelnen, ausführlichen Darstellungen beschenken! Wollte man sie dem Herausgeber der Propyläen mitteilen, so würde derselbe schicklichen Gebrauch davon zu machen wissen.

In Stuttgart und Kassel zeigt sich die glückliche Nachwirkung dessen, was einige Fürsten zu Gunsten der bildenden Künste gethan. Hier findet man das Studium nach der Antike und den besten Modernen an der Quelle. Stil, Form, Symbol der Darstellung, vollendete Ausführung. Die Herren Nahl und Hartmann haben uns davon durch Konkurrenzstücke schönen Beweis gegeben.

---

7. Die obige Übersicht bleibt naturgemäß unvollständig. Zu ihrer Ergänzung sei auf die ähnlich angeordneten Charakteristiken der deutschen Akademien in ihrer Stellung zur Romantik bei Ernst Förster: Geschichte der neuen deutschen Kunst, Leipzig 1863, besonders I, S. 166 ff., und zur klassischen Richtung bei Herman Riegel a. a. O. besonders S. 170 ff. verwiesen, dem die folgenden Angaben vorwiegend entnommen sind. — 16. Stuttgart. Die Auflösung der vom Herzog Karl Eugen von Württemberg gegründeten Karlsschule, mit welcher 1773 die 1761 gegründete „Académie des arts" verbunden worden war, nach dem Tod des Herzogs 1794 durch dessen Nachfolger Ludwig Eugen, hemmte den Kunstunterricht in Stuttgart, denn die wiederholten Versuche, denselben von neuem akademisch zu organisieren, blieben bis zum Jahre 1829 fast gänzlich erfolglos. Im Mittelpunkt des damaligen Stuttgarter Kunstlebens stand auch als Lehrer Dannecker, neben welchem die dortigen Maler, wie Viktor Heideloff und Philipp Friedrich Hetsch, zurücktreten. Ferdinand Hartmann war 1774 in Stuttgart geboren und seit 1786 auf der Karlsschule, den maßgebenden Einfluß aber empfing er erst 1794 in Rom als Freund Carstens'. Ein anderer Zögling der Karlsschule, mit welchem Goethe zu Weimar in nähere Beziehung trat, ist der Architekt Nicolaus Friedrich Thouret (1767—1845), der sich in Stuttgart zum Maler ausbildete und erst in Rom zur Architektur überging. — In Kassel waren neben Johann August Nahl, welcher daselbst von 1792 an wirkte, besonders Tischbein, Hummel und der Bildhauer Ruhl bestimmend.

In Köln ist uns durch Herrn Joseph Hoffmann das Fortleben einer alten Schole bekannt geworden. Wir hoffen künftig mehr von den dortigen Verhältnissen sagen zu können.

In Düsseldorf zeigt sich der Einfluß eines einsichtsvollen, geschickten und thätigen Lehrers, der eine Galerie, Zeichensammlung und antike Muster die Seinigen benutzen lehrte. Man möchte sagen, daß diese Schule sich für zu viel Praktik und der Einwirkung des mechanographischen Instituts zu hüten habe.

Herr Kolbe, ein vorzügliches Mitglied derselben, wird dieses Jahr nach Paris gehen, wohin ihn unsere guten Wünsche begleiten, mit der Hoffnung, daß er auch von dort her sein Verhältnis zu uns fortsetzen werde.

In Niedersachsen findet man feine Talente, nur sind sie auf dem sentimental-theatralen Wege. Wie kann es aber anders sein, wenn man Empfindung statt der Anschauung geben will und eine fremde Kunst zum Muster derjenigen macht, in welcher man arbeitet.

Sollte nicht durch kaufmännische Spekulation eine Sammlung von Gipsabdrücken, die jetzt vortrefflicher als jemals in Rom für ein leidliches Geld zu haben sind, nach Hamburg oder Bremen geschafft werden können? Man müßte sie zweckmäßig aufstellen und gegen ein billiges Einlaßgeld sehen lassen. Das Kapital würde sich gut verinteressieren und ein nach Norden verbanntes Kunstgenie nicht alles Lichtes entbehren.

In Berlin scheint außer dem individuellen Verdienst bekannter Meister der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und

1. Köln. Über Josef Hoffmann vergl. S. 158 Z. 22. — 4. Düsseldorf. Der erste Direktor der 1767 durch den Kurfürsten Karl Theodor gegründeten Düsseldorfer Kunstakademie war Lambert Krahe, dessen Nachfolger seit 1790 bis 1806, wo er in gleicher Stellung nach München ging († 1824), der oben gerühmte Joh. Peter von Langer (geboren zu Calcum 1756), beide „kunsthistorisch mitten inne stehend zwischen dekorativer Zopfkunst, dem neu sich regenden Klassizismus und niederländischen Anklängen, wie die prächtige alte Düsseldorfer Gemäldegalerie sie eingeben mußte“. Vergl. K. Woermann, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie. Düsseldorf 1880. Der Einfluß Peter von Langers, der die klassizistische Schulung bei J. L. David in Paris dauernd bewahrte und „einer der erbittertsten Widersacher“ der Romantiker genannt werden durfte, gipfelte in der That in der Übermittelung einer tüchtigen Technik. — 9. Kolbe. Vergl. S. 157 Z. 1. — 24. Berlin. Dieses Urteil über die Berliner Kunstakademie ist das bekannteste aus dieser Übersicht geworden, weil es eine scharfe Entgegnung Gottfried Schadows veranlaßte. Derselbe war seit 1788 Mitglied der Berliner Akademie. Seine

Nützlichkeitsforderung zu Hause zu sein und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren.

Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das allgemein Menschliche durchs Vaterländische verdrängt.

Vielleicht überzeugt man sich bald, daß es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören wie alles Gute der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden, in steter Rücksicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefördert werden.

Man macht Bibliotheken und Galerien den Vorwurf, daß sie durch ihre imposante Gegenwart, durch ein gewisses unzusammenhängendes Zudrängen auf den menschlichen Geist, der reinen Entwicklung des Talents mehr schädlich als förderlich seien.

In Dresden scheint so etwas obzuwalten. Diese feststehenden, zwischen Vollkommenheit und Unvollkommenheit meistens schwankenden Muster einer so großen Galerie, das immer wiederholte Kopieren derselben machen den Geist stillstehen und stocken, indem praktische Fähigkeiten und Einsichten vermehrt werden.

Vielleicht liefern uns die Verfasser der Pirnaischen deutschen Kunstblätter, welche von Einsicht, Unparteilichkeit und Mut schon Proben gegeben, einmal eine genaue Schilderung jenes Zustandes. Wobei nach unserm Rat der ältere Künstler als ein ausgebildetes

Replik erschien 1801 in der „Eunomia, eine Zeitschrift des neunzehnten Jahrhunderts", herausgegeben von Feßler und Rhode, im ersten Band S. 487 unter dem Titel: „Über einige in den Propyläen abgedruckte Sätze Goethes, die Ausübung der Kunst in Berlin betreffend" und wurde 1864 von Julius Friedländer als Nachtrag zu G. Schadows Aufsätzen und Briefen (Düsseldorf) ediert. Vergl. die 2. Auflage dieses Werkes, besorgt von Emil Hübner, Stuttgart 1890, VI, S. 44 ff. Wie bereits Friedländer betonte, muß man zum Verständnis dieses Urteils im Auge behalten, daß damals der trockene Realismus Chodowieckis in Berlin den Ton angab und Maler wie Bernard Rode, Frisch, Meil, Darbes und Weitsch über Gebühr gefeiert wurden. Schadow selbst durfte sich von Goethe vielleicht am wenigsten getroffen fühlen, aber seine beiden „so ganz in dessen Sinn" und unter römischem Einfluß für Berlin geschaffenen Werke, sein Grabdenkmal des Grafen von der Mark und sein Viergespann für das Brandenburger Thor, waren Goethe noch nicht bekannt. Schadows Entgegnung darf jedoch nicht nur persönlich aufgefaßt werden, sie ist vielmehr zweifellos der Ausdruck der Stellung, welche ein großer Teil der schaffenden Künstler den Bestrebungen der W. K. F. gegenüber einnahm und ist in diesem Sinne in unserer Einleitung eingehender erörtert worden.

15. Dresden. Die Verhältnisse in der Dresdener Kunst wurden durch den Eintritt Ferdinand Hartmanns 1803 zum Teil im Sinne Carstens' und durch Schlegel und Tieck im Sinne der Romantik bald wesentlich geändert. — 20 f. Pirnaische Kunstblätter. Es sind jedenfalls die Deutschen Kunstblätter auf die Jahre 1800—1801 (9 Hefte) gemeint, die in Pirna und Dresden bei Arnold erschienen.

Individuum mit Achtung behandelt und mit sich selbst verglichen, der jüngere aber ohne Schonung auf die höhern, allgemeinen Forderungen der Kunst hingewiesen würde.

Wenn in Dresden die Gegenwart und Menge großer Kunstwerke den Geist der Künstler fesselt, so scheint in Leipzig der entgegengesetzte Fall eine ähnliche Wirkung hervorzubringen. Seitdem die Winklerische Sammlung den Künstlern und Kunstfreunden nicht mehr zugänglich ist, sind Ösers Werke fast noch das Einzige, wornach sich ihr Geschmack formt. Und der Einfluß derselben offenbart sich in den Werken, die uns von dort her zugekommen, nicht unbedingt günstig für die Kunst.

In Wien scheint auch das Historische statt des Poetischen, das Allegorische statt des Symbolischen und im ganzen eine gewisse bequeme Manier zu herrschen. Selbst in den Werken der bessern, berühmten Künstler bemerkten wir oft zu viel Willkürliches, zu wenig strenge Beobachtung der Regeln, Vernachlässigung des Wissenschaftlichen; mehr das Bestreben, dem Auge zu gefallen, als den Geist zu befriedigen.

Es wäre zu wünschen, daß vornehmlich die jüngern Studierenden sich nach alten ernsten, sorgfältig geendeten Mustern üben möchten; denn sie haben weniger Gefahr, in Härte oder Trockenheit zu verfallen, als in das Aufgelöste, Charakterlose.

Berichtigende und bestimmende Data von dem gegenwärtigen Zustande deutscher Kunst, sowie Nachrichten von dem Fortschreiten derselben werden wir gern aufnehmen und benutzen.

---

7. Winklerische Sammlung. Über die ihrer Zeit hochberühmte Gemäldesammlung des Leipziger Rats- und Handelsherrn Gottfried Winckler (1731—1795), die bereits 1768, als Goethe Leipzig verließ, 628 Ölgemälde zählte, hernach auf fast tausend Bilder stieg und durch ihren seinerzeit mustergültigen Katalog (1768) berühmt geblieben ist, vergl. besonders: Julius Vogel, „Leipziger Kunstsammlungen des vorigen Jahrhunderts" in Zeitschr. f. bild. Kunst. 1891. S. 123 ff. Nach dem Tode des Besitzers wurde die Sammlung zunächst zwischen dessen drei Söhnen geteilt, um bald durch Verkauf und Auktion zerstreut zu werden. Nicht minder geschätzt war die durch Michel Hubers Auktionskataloge (1801—1810) bekannte Kupferstichsammlung Wincklers. — 12 ff. Wien ... Künstler. Über die Wiener Kunst und Akademie in dieser Epoche vergl C. v. Lützow, Geschichte der K. K. Akademie der bildenden Künste. Festschrift. Wien 1877. Besonders Kapitel I S. 65 ff.

Die vorläufige Nachricht über die im vorstehenden Aufsatz unter Nr. 4 ausgeschriebene Preisbewerbung für 1801 brachte, wie gewöhnlich, das Intelligenzblatt der Litteratur-Zeitung:

Nachricht über die Preiserteilung 1801.

(Intelligenzblatt der Allgemeinen Litteratur-Zeitung, 1801. Nr. 234. Den 9. Dezember.)

Der in den Propyläen für dieses Jahr ausgesetzte Preis von 30 Dukaten auf die beste Zeichnung, die Entdeckung Achills unter den Töchtern Lykomeds und den Kampf Achills mit den Flußgöttern darstellend, ist abermals unter die Herren Nahl zu Kassel und Hoffmann zu Köln in gleichen Teilen verteilet worden.

Für das nächste Jahr wird Perseus und Andromeda, ein Gegenstand, der sich sowohl plastisch-symbolisch ins Enge ziehen, als malerisch-historisch mit poetisch-allegorischer Ausbreitung in großer Komposition darstellen läßt, aufgegeben.

Sodann wird eine zweite Konkurrenz eröffnet, wobei den Künstlern überlassen bleibt, den Gegenstand zu wählen. Auch diese Werke sollen nach Grundsätzen der Kunst verglichen und demjenigen, welcher die vornehmsten Bedingungen erfüllt, ein Preis zugesprochen werden.

Die ganze hiezu ausgesetzte Summe beträgt sechzig Dukaten, welche man nach Befinden zu verteilen sich vorbehält.

Das Nähere wird ein die diesjährige Ausstellung betreffendes Programm bekannt machen, welches nebst dem dazu gehörigen Kupfer den Jahrgang 1802 der Allgemeinen Litteratur-Zeitung eröffnen wird.

Weimar, den 1. Dezember 1801.

v. Goethe.

Nach dem Eingehen der Propyläen schlug Schiller (an Goethe 28. Juni 1801) vor, die Allgemeine Litteratur-Zeitung „zum Kanal zu machen, die Kunstbegriffe, worauf es ankommt, ins Publikum zu bringen“. So wurde denn von nun an jeder Jahrgang dieses Blattes durch ein Programm eröffnet, in dem die Weimarischen Kunstfreunde von den Ergebnissen ihrer vorjährigen Preisausschreiben Nachricht gaben und

neue für das laufende Jahr erließen. Auf das erste dieser Programme hat Goethe nach seinem Tagebuch vom September bis Dezember 1801 viel Zeit verwendet, doch wird, wie der Stil ergiebt und worauf auch der Inhalt hinweist, die schließliche Ausarbeitung Meyer zugefallen sein und Goethe nur dessen Manuskript redigiert haben. Dies bestätigt auch sein Brief an Schiller vom 15. Dezember 1801. Er schreibt dort: „Indem ich mich erkundige, wie es mit den Ihrigen steht, schicke ich den Aufsatz über die Kunstausstellung, der leider zu einem großen Volum anwächst; doch macht gegenwärtiges etwa Dreiviertel vom Ganzen aus. Das letzte Viertel, das noch bevorsteht, bezieht sich auf die nächste Preisaufgabe und die künftige Einrichtung überhaupt. . . . Einen Teil der Handschrift habe ich, wie Sie sehen werden, noch gar nicht korrigiert, und ich gehe überhaupt das Ganze noch einmal durch." Daraus geht hervor, daß der größte Teil des Programms nicht von Goethe, sondern von Meyer verfaßt ist. Auch Schillers Antwort auf den angeführten Brief spricht dafür. Goethe hat wieder nur Anfang und Schluß des Ganzen, vom allgemeinen ausgehend und ins allgemeine zurücklenkend, verfaßt. Ein Auszug im „Journal des Luxus und der Moden" (März 1802, S. 113—134) enthält im wesentlichen nur die Urteile Meyers über die beiden preisgekrönten Zeichnungen, die Aufgaben und Bedingungen für das folgende Jahr und die Schlußbemerkung ohne erwähnenswerte Abweichungen. Wenn Bertuch (28. Januar 1802, Grenzboten 1883, 2, 503) an Schütz schreibt, daß Goethe selbst den Auszug mache, so kann sich dies demnach nur darauf beziehen, daß er die aufzunehmenden Stücke angab; die farblosen Eingangsworte stammen gewiß nicht von ihm her. Vergl. Bd. 24, S. 119.

Weimarische Kunstausstellung von 1801 und Preisaufgaben für 1802.

(Extra-Beilage zu dem ersten Quartal der Allgem. Litteratur-Zeitung, Jahrg. 1802. XXVIII Seiten. Nebst zwei Abbildungen auf einer Kupfertafel.)

I. Kunstausstellung von 1801.

1. Vorerinnerung.

Die dritte, im so eben verflossenen Jahre zu Weimar gegebene Kunstausstellung hat denenjenigen, die sie veranlaßten, sowohl als dem nächsten Kreise so viel Vergnügen und Nutzen gewährt, daß wir den konkurrierenden Künstlern dafür den besten Dank schuldig sind und wünschten, ihnen ein Gleiches dagegen leisten zu können.

Verdiente Männer, die wir von den vorigen Jahren her kannten, haben uns von ihrem Beharren, ihrem Fortschreiten im Guten und Rechten überzeugt; mehrere vorzügliche Künstler haben wir diesmal zuerst kennen lernen, unsere Einsicht in die Gesinnung der Einzelnen, in die Richtung des Ganzen ist klärer und genauer geworden.

Die Arbeiten einiger Künstler, die in Paris studierten, haben uns auch dorthin einen Blick vermittelt, der, wenn er sich ferner aufklärt, uns in den Stand setzen wird, über die Neigung des Kunstsinnes daselbst etwas Bestimmtes zur Leitung unserer vaterländischen Künstler, welche nach jenem Orte nunmehr unwiderstehlich hingezogen werden, vielleicht nächstens zu äußern.

Eine allgemeine Übersicht der Ausstellung, bei welcher nicht allein Konkurrenzstücke, sondern auch andere Arbeiten aufgenommen worden, giebt folgendes Verzeichnis, welches wir aus Bequemlichkeit des kunstliebenden Publikums drucken ließen und hier um so mehr abermals mitteilen, als nach den Buchstaben, womit auch die zurückgeschickten Arbeiten bezeichnet worden, jeder Künstler die Beurteilung, welche ihn betrifft, aufsuchen kann.

Hierauf folgt:

2. Verzeichnis der sämtlichen ausgestellten Kunstwerke. 3. Beurteilung der eingesendeten Arbeiten im einzelnen. 4. Antike Basreliefe, Achill auf Skyros vorstellend. 5. Über die Motive der beiden Aufgaben überhaupt und inwiefern sie genutzt worden. 6. Erteilung des Preises. 7. Tod der Lukretia von Herrn Langer Sohn aus Düsseldorf. II. Aufgaben fürs laufende Jahr und geschäftliche Mitteilungen.

Der Schluß des Ganzen lautet:

Und so hätten wir denn dieser Verbindlichkeit, die wir uns gegen Künstler und Publikum auferlegt, zum dritten Mal nach unserm besten Vermögen, in so fern es Zeit und Umstände erlauben wollten, Genüge geleistet. Wir schließen mit dem Wunsche, daß diese kleine Anstalt sich immer mehr ausbreiten möge.

Haben wir uns durch unser redliches Bemühen Widersacher aufgeregt, so ist das ein unvermeidliches Schicksal jedes neuen Unternehmens, und wir können uns, bis sich alles mehr aufklärt, indessen manches wackern Freundes und Teilnehmers erfreuen. Möchten doch alle nach dem Zwecke hinsehen, der von mancher Seite her erreicht werden kann. Der Kunst nach innen Ernst

und Würde, nach außen Ehre und Vorteil zu erhalten und zu verschaffen, darauf dringen wir; und sollte nicht jeder Künstler und Kenner und Liebhaber dazu mitwirken wollen? Mag man doch in einzelnen Meinungen von einander abweichen, ja, mag man in Absicht auf Maximen, von denen man ausgeht, einander völlig entgegenstehen, man arbeitet dennoch in einem Kreise und wohl gar nach einem Punkt. Mag der eine sich mehr gegen das Natürliche, der andere mehr gegen das Ideale neigen, bedenke man doch, daß Natur und Ideal nicht mit einander im Streit liegen, daß sie vielmehr beide in der großen lebendigen Einheit innig verbunden sind, nach der wir so wunderbar streben, indem wir sie vielleicht schon besitzen.

Weimar, den 1. Januar 1802.

Im Namen der vereinigten Kunstfreunde.
J. W. v. Goethe.

Wie üblich, wurde auch im Jahre 1802 das Ergebnis des Preisausschreibens (vergl. Bd. 24, S. 141 f.) zuerst in einer kurzen Nachricht der Litteratur-Zeitung bekannt gemacht, die Goethe am 1. November an Schütz übersandte:

Weimarische Preisverteilung.

(Allgem. Litteratur-Zeitung, 1802. Intelligenzblatt Nr. 209. Den 13. November.)

Unter den dieses Jahr eingesendeten Arbeiten haben sich zwei besonders ausgezeichnet: Perseus und Andromeda von Herrn Hummel in Kassel und eine Landschaft von Herrn von Rohden ebendaselbst. Zwischen beiden ist der ausgesetzte Preis von 60 Dukaten geteilt worden. Wie nun die Entwicklung der Verdienste, die wir in diesen und andern Werken gefunden, als Beilage zur A. L.-Z. nächstens von einem Kupfer begleitet erscheinen wird, so setzen

24. Ludwig Hummel, geboren zu Neapel, gebildet bei W. Tischbein, mit welchem er in Neapel zusammen war. 1804 bei der Veröffentlichung von dessen Homer beteiligt. 1805 stellte er in Weimar einen grau in grau gemalten Fries, „Triumph des Bacchus", aus. — Rohden. Johann Martin von Rhoden, geboren 1782 zu Kassel, dauernd in Rom thätig, wo er 1868 starb; Landschaftsmaler von miniaturhafter Feinheit, im Anschluß an die Richtung J. A. Kochs.

wir für das kommende Jahr den gleichen Preis aus, und zwar wünschen wir von dem Historienmaler die Darstellung der Fabel, wie Ulyß den Kyklopen durch Wein besänftigt und hintergeht, und von dem Landschaftsmaler die Küste der Kyklopen nach Homerischen Anlässen behandelt. Die Bedingungen, welche übrigens dieselben bleiben, sollen bei Gelegenheit des Programms wiederholt werden.

Weimar, den 1. November 1802.

Goethe

Die ausführlichen, wohl motivierten Urteile über die einzelnen Konkurrenzstücke brachte dann das Januarprogramm, an dem man bei dem Mangel aller äußeren Zeugnisse Goethe nur den Schluß mit einiger Sicherheit zuweisen kann:

Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1802 und Preisaufgaben für das Jahr 1803.

(Extra-Beilage zum ersten Quartal der Allgemeinen Litteratur-Zeitung vom Jahre 1803. X Seiten.)

Inhalt: I. **Kunstausstellung von 1802.** 1. Vorerinnerung. 2. Verzeichnis der sämtlichen ausgestellten Kunstwerke. 3. Beurteilung der eingesendeten Arbeiten im einzelnen.

II. Preisaufgabe auf 1803.

Ulyß, der den Kyklopen hinterlistig durch Wein besänftigt, sei die erste Aufgabe für den Künstler, der sich mit menschlichen Gestalten beschäftigt, die Küste der Kyklopen, nach Homerischen Anlässen, die andere für den Landschaftsmaler.

Da wir uns wieder zu Homerischen Gegenständen gewendet, finden wir nötig, hierüber einiges zu äußern.

Ohne Zweifel waren die ältesten plastischen Künstler in einer vorteilhaften Lage, da sie, näher an den ältern Sagen, zugleich mit den Dichtern aus einer Quelle schöpfen konnten. In einer Zeit, wo Sagen entstehen, wirken große Naturkräfte, und der frische menschliche Geist arbeitet sie gewaltig aus. Steigt nach

und nach die Kultur und der Künstler ergreift unmittelbar diesen Schatz, so kann er ihn nach den Erfordernissen seiner Kunst am eigentümlichsten ausbilden. Der plastische Künstler hält sich zunächst an die physische Erscheinung, der Dichter läßt in seinen Werken auch das Unsichtbare, Geist, Gefühl, Sitten und Phantasie, doch immer auch nach seiner Weise gestaltet, auftreten.

Empfängt nun späterhin der bildende Künstler seinen Stoff vom Dichter oder vom Geschichtschreiber, so findet er sich in beiden Fällen verkürzt; denn in jenem Falle ist es schwer, die reine Sage aus der poetischen Bearbeitung wiederherzustellen, und in diesem schwer zu beurteilen, ob man statt einer einfachen plastischen That eine zusammengesetzte Begebenheit wähle, welche eigentlich nicht gebildet werden kann.

Wollte hierüber uns ein gründlicher Altertumsforscher historisch belehren und zeigen, wie die Künste in frühern Jahrhunderten von einander unabhängig gewirkt, wie jede sich sowohl in Geist als Technik besonders gegründet und ausgebildet, so würde aus einer solchen allgemeinen Überzeugung viel Gutes für den Erklärer und den Nacheifrer des alten Kunstwerks jeder Art entspringen.

Wenn nun aber auch diese Behauptung von jenen Zeiten gelten mag, so finden sich doch unsere Künstler, die sich über das gemeine Wirkliche erheben wollen, in einem andern Falle; sie bedürfen des Dichters, um sich in die Zeiten der reinen, hochkräftigen Natur hinzuempfinden, sie kehren erst an seiner Hand zu der Einfalt zurück, ohne welche die wahre Kunst nicht bestehen kann. Er versetzt sie erst durch seine magische Gewalt in den Zustand, der zugleich natürlich und künstlich, zugleich sinnlich und geistig ist.

Kann nun also der neuere bildende Künstler des Dichters als Mittelmannes nicht wohl entbehren, so wird doch immer am rätlichsten bleiben, sich an den ältesten zu halten, der wahrscheinlich unmittelbar aus der Sage geschöpft, bei dem sie zwar schon dichterisch ausgebildet, aber noch nicht durch spätere Denkweisen umgebildet oder gar mit fremden Zieraten entstellt worden.

In diesem Sinne wünschen wir, daß die Künstler, die zu unserer Anstalt einiges Zutrauen hegen, sich dem Homer aufs

neue ergeben, welches wir mit so mehr Zuversicht thun dürfen, als sich die Deutschen einer, durch die so ernste, anhaltende und glückliche Arbeit unsers vortrefflichen Voß immer höher gesteigerten Übersetzung vor andern Nationen rühmen können.

Übrigens wird der Künstler, der sich mannigfaltig auszubilden gedenkt, sehr wohlthun, die prägnanten Momente der griechischen Tragödie und der Mythologie, wie sie uns auch überliefert wird, bezüglich auf bildende Kunst aufzusuchen, und alles, was von diesem Bestreben zeugt, wird uns willkommen sein.

Was die Einrichtung überhaupt betrifft, bleibt alles, wie es am Schlusse des vorjährigen Programmes weitläufig angezeigt worden. Wie denn auch für dieses Jahr abermals sechzig Dukaten ausgesetzt sind.

Wir wünschen lebhafte Bewerbung und gedenken indes bei Freunden der Kunst durch die Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini, von ihm selbst verfaßt, nunmehr vollständig übersetzt und mit einem Anhange begleitet, nicht weniger durch manches, bezüglich auf Kunstgeschichte des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, unser Andenken zu unterhalten.

Weimar, den 1. Januar 1803.

Im Namen der vereinigten Kunstfreunde
J. W. v. Goethe.

Im Jahre 1803 wurde es bekannt, daß die „Allgemeine Litteratur-Zeitung" vom Beginn des folgenden Jahres an in Halle erscheinen sollte. Goethe sah sich dadurch veranlaßt, ein neues Blatt, die „Jenaische Allgemeine Litteratur-Zeitung", zu begründen und that alles, was in seinen Kräften stand, um dieses Unternehmen zu fördern. Das Nähere darüber siehe im 31. Bande Einleitung S. III f. Auch die Nachrichten, welche die Kunstausstellungen betrafen, wurden als eines der Mittel, das Interesse zu erwecken, von den Weimarischen Kunstfreunden „auf die Schale gelegt" (Werke, Bd. 24, S. 164); sie erfuhren aber durch selbständige, von den ausgestellten Kunst-

2 ff. einer, durch ... Übersetzung. Dieses Urteil Goethes ist zu günstig, denn die Änderungen, die Voß in den späteren Auflagen seiner Homerübersetzung vornahm, können nicht als Verbesserungen im künstlerischen Sinne angesehen werden, so daß die erste Ausgabe von 1781 allen anderen vorzuziehen ist. Vergl. die Einleitung von Michael Bernays zu der Jubiläumsausgabe. Stuttgart 1881.

werken unabhängige Betrachtungen eine Erweiterung. Das erste so gestaltete Programm zerfällt in zwei Teile, die Beurteilung des Ausgestellten und eine Abhandlung über Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi. Nach Goethes Brief an Schiller vom 2. Dezember 1803 kann es keinem Zweifel unterliegen, daß der erste Teil im wesentlichen Meyers Eigentum ist, und daß Goethe nur das von jenem Verfaßte redigiert und einige Stellen umgeschrieben hat, worauf er allerdings, wie das Tagebuch lehrt, viel Zeit verwendet hat; denn die Beschäftigung mit dem Programm ist an zwölf Tagen notiert. Mit Gewißheit läßt sich ihm nur die Vorerinnerung zusprechen. Der Aufsatz über Polygnot erscheint weiter unten mit den übrigen Arbeiten aus der Jenaischen Allg. Litteratur-Zeitung.

Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1803 und Preisaufgabe für das Jahr 1804.

(Jenaische Allgemeine Litteratur-Zeitung 1804. Extra-Beilage zum ersten Quartal S. I.)

I. Kunstausstellung von 1803.

1. Vorerinnerung.

Von dem Triebe teutscher Künstler, sich in die Region der Poesie zu erheben und zugleich das Altertümliche wieder aufzufassen, legte diesmal die Weimarische Ausstellung ein unzweideutiges Zeugnis ab; denn nicht nur ward jene bedenkliche Aufgabe, welche den Odysseus beim Kyklopen vorstellen sollte, mit vierzehn konkurrierenden Stücken geehrt, sondern auch unaufgefordert sendeten uns denkende Künstler eine Wiederbelebung alter, verlorner Kunstwerke nach überbliebenen Beschreibungen. Wir werden auf die gewohnte Weise erst von dem Gegenwärtigen Rechenschaft geben, dann auf das Vergangene zurückblicken, und sodann unsere Wünsche für die Zukunft eröffnen.

---

24 f. sendeten ... Beschreibungen. Es waren zwölf Blätter Bleistiftumrisse der Gebrüder Riepenhausen, in denen eine Darstellung der Gemälde Polygnots in der Lesche zu Delphi versucht wurde. Näheres darüber siehe unten S. 187 ff.

Die in dem Programme ausgesprochenen Urteile erfuhren Angriffe. Hummels Konkurrenzstück beispielsweise war im Journal „Der Freimütige" (1. März 1803) sehr abfällig beurteilt worden. Goethe trat ihnen mit folgender Notiz entgegen:

[Rechtfertigung.]

(Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung 1804. Nr. 4, unter dem Strich.)

Wir vernehmen, daß man, besonders von seiten verschiedener Künstler, unsere Urteile über die Bewerbstücke überhaupt allzunachsichtig finden will. Wir haben uns hierüber zwar schon öffentlich erklärt; allein wir können nicht verlangen, daß jedem alles von uns Gesagte immer gegenwärtig sei. In so fern also ein Vorwurf wiederholt wird, so ist ja auch wohl demselben wiederholt zu begegnen erlaubt.

Kunst und Künstler sind beim Urteilen notwendig zu unterscheiden. Von der Kunst kann, was immer in ihren Grenzen liegt, alles verlangt werden; an den Künstler hingegen darf man in unsern Tagen keine zu hohe Foderungen machen, weil er mehr als jemals mit Hindernissen zu kämpfen hat und äußerst selten Gelegenheit zu bedeutenden Arbeiten findet. Wer daher nur Leidliches zuwege bringt, verdient schon geneigte Aufnahme; wem Gutes gelingt, der ist schon alles Lobes wert. Wesentliche Fehler haben wir niemals verschwiegen, aber auch schwache Bemühungen nicht mit beleidigender Verachtung zurückschrecken wollen; vielmehr hielten wir es für Pflicht, uns um die Zustände der Künstler zu erkundigen und, in so fern es unsern eingeschränkten Kräften möglich war, günstig darauf zu wirken.

W. K. F.

An dieser Konkurrenz, sowie an den beiden folgenden 1804 und 1805 beteiligte sich bekanntlich auch der junge Cornelius, vgl. Düntzer a. a. O. S. 258 ff. Die nur bedingungsweise anerkennende Kritik des Bildes zum Polyphem siehe dort S. 260 f., die günstigere über das „strandende Schiff", welches Cornelius für die Konkurrenz von 1804 („Das Menschengeschlecht von den Elementen des Wassers bedroht", vergl. S. 180) einsandte, bei Düntzer a. a. O. S. 262 f.; die über „Herkules in der Unterwelt" (Wettbewerb 1805), vergl. S. 181, S. 264 ff. Vergl. ferner Düntzers sachgemäße Erörterung über Goethes Urteil S. 266. Über

die drei noch erhaltenen Arbeiten selbst spricht Riegel a. a. O. S. 251 f. Den Preis hatte in der Bewerbung von 1803 der Würzburger Professor Martin Wagner erhalten. Goethe teilte ihm dies in einem Briefe vom 18. November 1803 mit und ersuchte den Künstler zugleich um einige biographische Nachrichten, die dann in der nachstehenden Notiz verwertet wurden. Siehe Goethe-Jahrbuch I, 233 ff., und Goethe an Eichstädt 31. Dezember 1803, 7. Januar 1804.

Einiges von dem Lebens- und Kunstgange Herrn Martin Wagners.

(Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung 1804. Nr. 6, unter dem Strich.)

Herr Wagner ist in Würzburg geboren und ein Sohn des dortigen Hofbildhauers, nun sechsundzwanzig Jahre alt. Sein Vater widmete ihn der bildenden Kunst, wozu er schon sehr früh große Neigung blicken ließ. Man wollte ihn erst durch die Schulen durchgehen lassen, damit er einige einleitende Kenntnis der alten Geschichte und Poesie sich erwürbe; allein er fand bald, daß ihn dieser Weg zu langsam zu seinem Zweck führe, verließ das Gymnasium und zeichnete bis in sein neunzehntes Jahr unter väterlicher Leitung nach Gips und Anatomie, in den ersten Jahren noch unentschlossen, ob er Maler oder Bildhauer werden wolle, bis er endlich die Malerei wählte.

Des damaligen Herrn Koadjutors, gegenwärtigen Erzkanzlers kurfürstl. Gnaden empfahlen denselben nach Wien, wo er unter Leitung des Hn. Direktor Fügers fünf Jahre an der Akademie

11. Johann Martin Wagner (1777—1858), über dessen Jugendentwickelung Goethe im Obigen berichtet, ging, nachdem er 1805 in Rom zwei große Ölbilder „Die Helden vor Troja" und „Die Götter Griechenlands" für den bayerischen Hof ausgeführt hatte, später, durch seine griechischen Reisen (1812—1813) beeinflußt, gänzlich zur Plastik über. In Griechenland erwarb er für den Kronprinzen Ludwig von Bayern u. a. die Giebelskulpturen des Athene-Tempels von Ägina, welche in München unter Thorwaldsens Leitung restauriert wurden. Dessen Einwirkung spricht wenigstens im Reliefstil auch aus Wagners Hauptwerk, dem die vorchristliche Geschichte der Germanen schildernden Fries der Walhalla bei Regensburg (vollendet 1837). Jedoch bleibt Wagner in der auf drastische Charakteristik abzielenden Durchbildung des Einzelnen hier und in seinem zweiten Hauptwerk, der siegreichen Bavaria auf dem von Löwen gezogenen Triumphwagen über dem Siegesthor in München, selbständig. Auf dem Gebiet dekorativer Monumentalkunst ist er der hervorragendste der sich an Thorwaldsen anschließenden deutschen Bildhauer. Seine zahlreichen glücklichen Ankäufe für die Münchener Kunstsammlungen, seine Restaurationen und seine feinsinnigen Urteile rechtfertigen seinen Ruf als einer der besten Kenner antiker Kunst und als der „gelehrteste Künstler" seiner Zeit. — 22 f. Des damaligen ... Gnaden. Karl Theodor von Dalberg (1744—1817), Koadjutor in Mainz und Worms seit 1787, durch den Reichsdeputations-Hauptschluß vom 25. Februar 1803 zum Erzkanzler ernannt, der bekannte Gönner Schillers. — 24. Füger. Friedrich Heinrich Füger, geboren 1751 zu Heilbronn, gestorben 1818 zu Wien, wo er seit 1783 Vicedirektor, seit 1795 Direktor

der bildenden Künste den Studien nach der Natur und den Antiken oblag, nicht weniger einige Gemälde der Galerie kopierte, und sich zuletzt in eigenen Kompositionen versuchte. Nachdem er deren mehrere gezeichnet, malte er sein erstes eigenes Bild, das die Rückkehr Mariens mit den Weibern und Johannes von dem Grabe vorstellt.

Im vorigen Jahre, als dem letzten, welches er zu Wien zubrachte, erhielt er den ersten Preis (die Aufgabe war: Äneas, der die Venus um den Weg nach Karthago befragt), kehrte darauf in seine Vaterstadt zurück und begab sich von da zu Anfang des verflossenen Septembers nach Paris. Wir wünschen ihm Kräfte aller Art, um seinen dortigen Aufenthalt möglichst zu nutzen und sodann eine Wallfahrt nach Rom anzutreten, wo einer, der so vieles mitbringt, sich geschwind zu Hause finden und seinem Vaterlande für jede Aufmunterung und Unterstützung den tausendfachen Wert dereinst erstatten wird.

W. K. F.

Noch zweimal, 1804 und 1805, fanden Preisausschreiben und Kunstausstellungen in Weimar statt und beide wurden in Neujahrsprogrammen der Jenaischen Allgemeinen Litteraturzeitung besprochen. Trotzdem sie beide von Goethe im Namen der Weimarischen Kunstfreunde unterzeichnet sind, ist doch sein Anteil an ihnen ein äußerst geringer. An Knebel schreibt er, den 20. März 1805, daß das Lob des diesjährigen Programms eigentlich Meyern allein gehöre; nur einige Worte, die wir unten (S. 233) mitteilen, hat Goethe hinzugefügt. Dagegen mag die vorläufige Anzeige der Preisverteilung, wie gewöhnlich, von ihm verfaßt worden sein:

Weimarische sechste Kunstausstellung und Aufgabe zur siebenten.

(Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung 1804. Nr. 137, Sp. 1153.)

Unter den funfzehn Konkurrenten, welche die diesjährige Preisaufgabe der allgemeinen Überschwemmung bearbeitet haben, halten sich mehrere gewissermaßen das Gleichgewicht, und

der Kunstakademie war, schloß sich im allgemeinen an die Art des Raffael Mengs an. Er behandelte vorwiegend antike Stoffe, seine bedeutendsten und durch Stiche verbreitetsten Werke aber sind seine Illustrationen zu Klopstocks Messiade. In seiner Kunst und in seinem Wirken als Lehrer an der Akademie ist er „der eigentliche Bahnbrecher für die Verwirklichung der Lehre Winckelmanns in Wien".

mancherlei Vorzüge finden sich unter ihnen geteilt. Es wollte daher unmöglich fallen, sich für einen oder einige zu entscheiden. Anstatt also den Preis dergestalt zu zerstückeln, daß er weder als Auszeichnung, noch als Gabe betrachtet werden könnte, so hat die Gesellschaft beschlossen, ihn dieses Jahr zurückzuhalten, ihn dagegen für das nächste auf 120 Dukaten zu erhöhen; welche dann in voller oder geteilter Summe auf jeden Fall zugesprochen werden sollen. Die Aufgabe überläßt man den Künstlern aus

dem Leben des Herkules

zu wählen, vom ersten Augenblick an, da er als Kind ein Schlangenpaar erwürgte, bis zur Aufnahme in den Olymp und Vermählung mit Hebe.

Man ersucht die Künstler, sich vorläufig aus den vorhandenen Mythologieen mit dem Leben des Helden bekannt zu machen, und wird in dem Neujahrs-Programm dieser Zeitung sowohl das diesjährig Eingeschickte beurteilen, als auch den Wert jener Reihe von Gegenständen umständlicher auseinander setzen.

Auch im Programm von 1806, das nur die Preisverteilung und die Beurteilung der eingesandten Arbeiten enthielt, können Goethen höchstens die Schlußworte zugewiesen werden, was noch die einzige darauf bezügliche Notiz im Tagebuch (1. Januar 1806) zu bezeugen scheint: „Progr. d. Kunstausst. abgeschlossen“.

Siebente Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1805.

(Extra-Beilage zum ersten Quartal der Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung 1806. S. XII.)

— — — — — — — — — — — —

Für das laufende Jahr bleibt unsere Ausstellung geschlossen. Inzwischen gedenken wir uns mit Freunden der Kunst und Natur über die Farben zu unterhalten. Vielleicht richten wir künftig unsere Preisaufgaben gegen diese nicht genugsam beachtete Seite der Kunst.

Nicht die Farbenlehre, wie Goethe ursprünglich beabsichtigt zu haben scheint, sondern Berichte über neue Kunsterscheinungen, bildeten den Inhalt der drei Programme, welche die Weimarischen Kunstfreunde noch

dreimal, 1807 bis 1809, an die Spitze der einzelnen Jahrgänge der Litteraturzeitung stellten. Das erste derselben verkündigte im Eingang den definitiven Abschluß der Kunstausstellungen:

Unterhaltungen über Gegenstände der bildenden Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarischen Kunstausstellungen.

(Extra-Beilage zur Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung 1807. Erstes Quartal. XII Seiten.)

Obschon aus verschiedenen Ursachen unsere Preisaufgabe und Ausstellung für dieses Jahr unterlassen worden und auch fürs künftige noch ausgesetzt bleibt, so kann der gewohnte Verkehr mit dem Publikum dennoch fortdauern und wird für kunstliebende Leser in Hinsicht auf Mannigfaltigkeit der Gegenstände wenig einbüßen. Denn manches Bedeutende ist im Verlauf des Jahres bei uns eingekehrt, anderes vorübergezogen, und über noch anderes werden wir uns sonst zu reden veranlaßt finden. Mancher wird vielleicht meinen, der Drang äußerer Umstände, die Erschütterungen der Staaten und Völker gebieten jetzt andere, ernstere Sorgen, als kritische Betrachtungen über Kunstwerke anzustellen; allein je unruhiger die Umstände von außen sind, desto wohlthuender mag es eben darum für viele sein, sich an dem ewigen Frieden der Künste einen Augenblick zu ergötzen, und also beginnen wir ohne weitere Einleitung . . .

Nur die Eingangsworte dieses Programms lassen auf Grund des Stils Goethe als Verfasser vermuten. Alles übrige muß Meyer zugeschrieben werden. Strehlke hat in seine Ausgabe daraus zwei Teile, Nr. I die „Nachrichten von einer Sammlung meistens antiker geschnittener Steine" und Nr. VIII „Umrisse nach Hrn. Philipp Otto Runges Zeichnungen" aufgenommen. Daß Nr. I von Meyer verfaßt ist, wird durch seinen Brief an Eichstädt (G.-J. III, 321) vom 22. Dezember 1806 bewiesen, trotz Goethes Äußerung in Kunst und Altertum IV, 1, 153 (siehe unten S. 483 Z. 19 ff.), Nr. VIII muß ebenfalls auf Grund des Stils und des Inhalts für diesen in Anspruch genommen werden (siehe Weizsäcker, Einleitung S. XCVI f.). Später hat noch v. Biedermann (Goethe-Forschungen S. 426 f.) ohne Angabe von Gründen behauptet, auch Nr. VI „Lessings Bildnis in Öl" und Nr. VII „Dr. Martin Luthers Verherrlichung von

Hummel" seien ohne Zweifel von Goethe. Wir sind der entgegengesetzten Ansicht; Stil und Betrachtungsart, besonders die Härte des Urteils, die durchaus der Weise Meyers entspricht, zwingen unseres Bedünkens dazu. Für die Abfassung von Nr. VIII durch Meyer zeugt noch eine Bemerkung im Tagebuch vom 4. November 1806: „Nachmittag Luthers Verherrlichung von Hummel mit Meyer durchgegangen, und anderes auf Luthers Leben und Charakter Bezügliches besprochen." Außerdem läßt sich noch im allgemeinen gegen eine irgendwie umfangreiche Beteiligung Goethes an dem ganzen Programm anführen, daß in den letzten Monaten des Jahres 1806 sein Interesse und seine Thätigkeit ausschließlich der „Farbenlehre" zugewandt war, und daß im Tagebuch, abgesehen von der eben erwähnten Notiz, nichts auf das Programm Hindeutendes zu finden ist.

IV.

Aus der
Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung.

1804—1809.

Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi.

Nach der Beschreibung des Pausanias restauriert von den Gebrüdern Riepenhausen.

Bleistiftumrisse auf weißem Papier. Zwölf Blätter.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Bd. Stuttgart und Tübingen 1832. S. 95—96.)

Die unwiderstehliche Begierde nach unmittelbarem Anschauen, die in dem Menschen durch Nachrichten von entfernten Gegenständen erregt wird, das Bedürfnis, allem demjenigen, was wir geistigerweise gewahr werden, auch ein sinnliches Bild unter=

1. Polygnots Gemälde. Diese Einleitung fehlt in der Jenaischen Allgemeinen Litteratur=Zeitung, wo der große Aufsatz über Polygnots Gemälde zuerst erschien. Sie wurde erst gedruckt, als die Abhandlung zum zweitenmale erschien, nach Goethes Tode. Trotzdem ist sie, wie der letzte Absatz zeigt, gleichzeitig mit dem Folgenden entstanden und vermutlich nur fortgeblieben, weil schon an einer früheren Stelle durch Meyers Besprechung genügend auf die Arbeiten der Gebrüder Riepenhausen hingewiesen war. — Mit der Rekonstruktion der Gemälde Polygnots hat sich Goethe über drei Monate lang eifrig beschäftigt. Schon am 12. September 1803 finden wir in seinem Tagebuche die Notiz „Die Gemälde des Pausanias", dann an den beiden folgenden Tagen und am 24. „Ulyß im Hades nach Pausanias" (am 5. Oktober und 18. November schreibt er an die Gebrüder Riepenhausen), am 9. Oktober „Polygnot betreffend", am 5. November „Odysseus im Hades von Homer", am 25. November „Hrn. Riemer wegen der Polygnotischen Tabellen", und endlich ist mit Ausnahme weniger Tage vom 30. November bis zum 22. Dezember die Arbeit an dem Programm angemerkt. Den 2. Dezember schreibt er an Schiller: „Für die Polygnotischen Reste ist auch gethan, was ich konnte; doch alles zuletzt zusammen zu schreiben und zu redigieren nimmt noch einige Morgen weg; indessen führt diese Arbeit in sehr schöne Regionen und muß künftig unserm Institut eine ganz neue Wendung geben." Am 31. konnte er dann dem Freunde die Aushängebogen übersenden, nachdem der Druck, der wegen der Tafeln recht viele Dornen besaß, seine öftere Revision erfordert hatte. Schiller urteilte darüber (31. Dezember): „Das Programm ist voll Gehalt und Leben und füllt einem den ganzen Geist mit einer Welt von Ideen an. Das Polygnotische Wesen nimmt sich prächtig aus und scheint einen neuen Tag zu verkündigen." Vergl. Bd. 24, S. 164. — Ein erneuter Anlaß zur Erörterung über die Polygnotischen Gemälde bot sich den Weimarischen Kunstfreunden, als 1805 die Zeichnungen der Gebrüder Riepenhausen mit Erläuterungen im Druck erschienen. In einer Anzeige und einem Programm wurde auf sie hingewiesen (siehe unten S. 216 Anm.). Endlich kam Meyer im Jahre 1828 (Kunst und Altertum VI, 2, 287—294) noch einmal darauf zurück, als die Künstler noch eine Wiederherstellung des Gemäldes der Unterwelt auf der linken Seite der Lesche herausgaben. Noch am 27. September 1827 wußte Goethe die Bleistiftumrisse, in denen die Gebrüder Riepenhausen die Gemälde des Polygnot wieder herzustellen versucht hatten, gegen Eckermann nicht genug anzuerkennen. — Die von dem kleinasiatischen Griechen Pausanias im zweiten nachchristlichen Jahrhundert auf Grund

zulegen, sind ein Beweis der Tüchtigkeit unserer Natur, die das Einseitige flieht und immerfort das Innere durchs Äußere, das Äußere durchs Innere zu ergänzen strebt.

Wenn wir daher dem einen Dank wissen, der uns Gegenstände der Kunst und Natur, denen wir in der Wirklichkeit nicht

längerer Reisen verfaßte Beschreibung Griechenlands („Periegesis" [„Rundreise"] 10 Bücher), eine Hauptquelle für unsere Kenntnis hellenischer Kunstdenkmäler, enthält im X. Buch, Kap. 25—31 eine genaue Beschreibung der Wandgemälde in der Lesche (Wandelhalle) zu Delphi, welche die „Zerstörung Trojas" (Iliupersis) und den „Besuch des Odysseus in der Unterwelt" (Nekyia) darstellten, der gefeiertsten und bedeutendsten, wohl zwischen 458 und 447 v. Chr. geschaffenen Werke des hauptsächlich in Athen thätigen ersten großen Malers der attischen Schule Polygnot. Auf Grund dieser Beschreibung hatte bereits der Graf Caylus eine Rekonstruktion dieser Bilder versucht (Description de deux tableaux de Polygnote, donnée par Pausanias. Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres XXVII. 1757. S. 34 ff.), die er von le Lorrain in Kupfer stechen ließ. Bei aller Sorgfalt aber blieben dieselben schon durch ihren reichen landschaftlichen und architektonischen Hintergrund sowie durch die eine vollständige Beherrschung der Perspektive voraussetzende Gruppierung lediglich Phantasiegebilde im Stil des siebzehnten Jahrhunderts, ohne jede Beziehung zur Kunst Polygnots, auch an sich so wenig anziehend, daß Falconet (Oeuvres complètes II, S. 105 ff.) im Anschluß an diese Rekonstruktionen den Wert der Polygnotischen Schöpfungen selbst beanstanden zu müssen glaubte. Bereits Diderot stellte dies in einem an Falconet gerichteten Briefe 1766 richtig (Oeuvres complètes XVIII, 128. 138), indem er die Mängel dieser Rekonstruktionen mit Recht ihrem Verfasser zur Last legt. — Der nächste Versuch, von diesen Bildern eine Vorstellung zu geben, ist derjenige der Brüder Franz und Johannes Riepenhausen (1786—1831; 1789—1860), der Schüler Tischbeins, welche 1803 von Göttingen aus angeregt für die Weimarer Kunstausstellung zunächst eines der beiden Bilder, die „Iliupersis" (die Zerstörung Trojas), in Umrißzeichnungen auf 14 Querfolioblättern darstellten. Auf diese 1805 in Göttingen erschienene Rekonstruktion bezieht sich die Besprechung Goethes, welche von einem berichtigenden Kupferstich der „Iliupersis" nach Heinrich Meyers Entwurf begleitet war, ferner auch die „Nekyia" in den Bereich der Betrachtung zieht und sich vor allem zu einer Charakteristik der Polygnotischen Kunst überhaupt erweitert. Schon diese Erweiterung des ganzen Themas, der zum erstenmale unternommene Versuch „die Frage nach dem Wesen der Polygnotischen Malerei wirklich zu erfassen", sichert dem Aufsatz Goethes eine hohe Bedeutung auch innerhalb der umfangreichen, auf diese Bilder bezüglichen archäologischen Litteratur der Folgezeit. Karl Robert, welcher dieselbe in seinen Hallischen Winckelmannsprogrammen von 1892 und 1893 („Die Nekyia des Polygnot" [1892] und „Die Iliupersis des Polygnot" [1893]) in neue Bahnen geleitet hat, urteilt über den kunsthistorischen Wert der Goetheschen Schrift: „Keiner war ... wie Goethe berufen, die Größe des alten thasischen Meisters ahnend zu verstehen ... Goethe ist der erste, der das Problem wirklich vertieft und in den Geist der Komposition nachfühlend und nachdichtend einzudringen versucht. Die Figurenreihe der Beschreibung wird harmonisch abgeteilt und das Einzelne zur allgemeinen Weihe geführt ... Der Dichter feiert des Malers hohen poetischen Sinn ... Er dringt darauf, daß man vor allem von den technischen Errungenschaften der modernen Malerei abstrahieren müsse, wenn man eine richtige Vorstellung von den Gemälden Polygnots erhalten wolle." Auch im einzelnen bezeichnet die Goethesche Erörterung wesentliche Fortschritte über die beiden früheren Versuche hinaus. Zunächst bereits für die Rekonstruktion der „Iliupersis". Bezüglich der Komposition hält er an der zuerst von den Brüdern Riepenhausen durchgeführten Anordnung von drei Figurenreihen übereinander fest und weist auch zur spezielleren Kennzeichnung des Polygnotischen Stils schon auf antike Vasengemälde, auf Bilder der sogenannten apulischen, wie wir jetzt wissen, tarentinischen Prachtgefäße (Robert) hin. Der geistige Gehalt des Gemäldes ist von Goethe richtiger erkannt, als von Pausanias selbst. Während dieser in dem Gemälde „in seiner Gesamtheit die Eroberung von Ilion und die Abfahrt der Griechen und in seinem ersten Teil die Vorbereitungen für den Aufbruch des Menelaos" sieht, eine Bezeichnung, die schon Diderot als nicht glücklich zurückwies, indem er die Einheitlichkeit des Stoffes betonte, erklärt Goethe die von Pausanias als „Abfahrt der Griechen" bezeichneten Szenen als die „Verherrlichung der Helena",

begegnen würden, durch Nachahmung vor die Augen bringt, so haben andere allerdings auf unsere Erkenntlichkeit größern Anspruch, die bemüht sind, verlorene Monumente wieder herzustellen und so unterrichtet als geistreich nach geringen Andeutungen das Zerstörte in einem gewissen Grade wieder zu beleben.

und deckt hierdurch den inneren organischen Zusammenhang der beiden Hauptabteilungen des Bildes auf. Die trojanische Mauer, welche die Komposition äußerlich in zwei Abschnitte zerlegt, und sowohl in den Entwürfen des Grafen Caylus, wie in dem der Riepenhausen, durch ihre große Ausdehnung den Gesamteindruck so arg stört, wird im Entwurf der W. K. F. (Jenaische Allgemeine Litteratur-Zeitung 1805, Beilage S. 181, 3. Vergl. die „Wiener Vorlegeblätter für Archäologische Übungen“ 1888, Tafel X—XII, wo Benndorf die bisher und im folgenden genannten Rekonstruktionen publiziert hat) auf ein einziges, mehr „symbolisch“ wirkendes Mauerstückchen eingeschränkt, und hierdurch die Gesamtgruppierung wesentlich erleichtert. — Noch schwieriger ist die Rekonstruktion der „Nekyia“, deren Beschreibung bei Pausanias lediglich eine unübersichtliche Folge von Einzelszenen bietet, doch hatte schon Graf Caylus erkannt, daß Odysseus das geistige wie formale Zentrum der Komposition sei. Mit vollem Recht tadelt Robert (a. a. O. S. 33) auch an den ersten graphischen Rekonstruktionen (die Riepenhausen edierten 1826 auch die „Nekyia“ in 20 Querfolioblättern) „die Zerlegung der Komposition in einzelne, in sich geschlossene, von einander streng abgesonderte Gruppen, und dann die großen leeren Stellen in den oberen Ecken des Bildes mit ihrem giebelartigen Abschluß an der rechten Seite“. Die folgenden Erklärer (Böttiger, Ideen zur Archäologie der Malerei, Dresden 1811, II, S. 296 ff., H. Meyer, Gesch. d. bild. Künste b. d. Griechen, Dresden 1824, II, S. 138 ff.) nehmen eine Gruppierung der einzelnen Szenen in drei Reihen übereinander an, doch wird deren strenge Durchführung bereits im zweiten Entwurf der Brüder Riepenhausen (1826) (vergl. die Anzeige von K. O. Müller im „Göttinger gelehrten Anzeiger“ 1827, S. 1307 ff.) durch einzelne Zwischenfiguren, sowie besonders in der vortrefflichen Rekonstruktion von F. G. Welcker (Abh. der Berliner Akademie 1847; Kl. Schriften V, 62 ff.) durch vertikal angeordnete Verbindungsgruppen unterbrochen. (Vergl. hierzu C. F. Hermann, Epikrit. Betrachtungen über die Polygnotischen Gemälde, Göttingen 1849, wo ein höherer Aufbau der Gesamtkompositionen gefordert ist.) Die „Wellenlinien“ dieses Entwurfes zählt bereits Watkiß Lloyd, On the paintings of Polygnotus etc., London 1851, auf. Energisch aber bekämpft diese Anordnung in drei Friesstreifen Otto Jahn (Die Gemälde des Polygnot &c. Kiel 1841. Kieler Studien I, S. 81 ff.), da nach Pausanias selbst überhaupt nur zwei Reihen möglich seien. Brunn, Künstlergesch. II, S. 35 spricht sich für mehrere Abstufungen aus. Durchgeführt wird diese Gruppierung von W. Gebhardt (Die Komposition der Gemälde des Polygnot in der Lesche zu Delphi, Göttingen 1872), während O. Benndorf 1888, im Anschluß an die Reliefs von Gjölbaschi, wieder auf die Reihengruppierung zurückgreift. Er geht dabei von der Voraussetzung aus, die Leschebilder hätten aus einzelnen, aneinander gereihten Tafeln („Pinakes“) bestanden. Dies bekämpft Robert (S. 45), der ferner beide Bilder an gegenüberstehenden Wänden angeordnet denkt und in möglichst genauem Anschluß an altgriechische Vasenbilder — auch auf diesen allein richtigen Weg der Rekonstruktion weist Goethe (S. 204) bereits hin —, besonders an attische Vasen polygnotischen Stils aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, die Szenen durch den Maler Schenk graphisch rekonstruiert. Für die heutige Beurteilung der Leschebilder bieten die umfassenden Erörterungen C. Roberts die Grundlage, zu ihnen ist jedoch ferner der Aufsatz von R. Schöne im Archäol. Jahrbuch 1893, S. 189 ff., sowie der neue Rekonstruktionsversuch von Theodor Schreiber, „Die Nekyia des Polygnotos in Delphi“. Festschrift für Johannes Overbeck, Leipzig 1893, S. 184 ff., zu vergleichen, welcher die Fresken an einer Hallenwand anordnet und sie im Hinblick auf eine von Plutarch erwähnte Thür, „die aus dem langen Bilderstreifen ein Mittelstück, von jedem Bilde eine Ecke herausschnitt“, in je ein kleineres Eingangsbild und ein großes Hauptbild trennt. Auch die jüngste Rekonstruktion von P. Weizsäcker, Polygnots Gemälde &c., Stuttgart 1895, verlegt beide Bilder an eine Wand, an die Rückwand der als schmale Säulenhalle gedachten Lesche, nimmt die Bildfläche etwa halb so hoch, als breit an und gründet die Gruppierung darauf, daß für die mangelhafte Perspektive Polygnotischer Kunst das Nebeneinander der Figuren in ein Übereinander verwandelt werden mußte, dem schon von Lessing (Laokoon XIX u. antiquar. Briefe 9—12) ausgesprochenem Grundsatz gemäß, daß den polygnotischen Darstellungen ein einziger Augen-

Einen solchen Dank bringen wir zunächst den oben genannten trefflichen Künstlern, die uns durch ihre zwölf nach der Beschreibung des Pausanias entworfenen Zeichnungen in den Stand setzen, von den längst untergegangenen Gemälden des Polygnot in der Lesche zu Delphi eine Art Anschauung zu gewinnen, so wie sie uns zugleich Veranlassung geben, unsre Gedanken über jene bedeutenden Werke des Altertums im Nachstehenden mitzuteilen.

---

punkt noch fehlte, daß daher die Grundflächen in den Gemälden Polygnots nicht horizontal, sondern „nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen waren, daß die Figuren, welche hintereinander zu stehen scheinen sollten, übereinander zu stehen schienen". Auch in der Rekonstruktion Roberts wird diesem Gesichtspunkt bereits Rechnung getragen, doch schließt er aus dem Übereinander der Szenen in erster Linie auf die Vorstellung eines emporsteigenden Terrains, eines Bergabhanges. — Die Abhängigkeit der Rekonstruktion von jenem oben berührten Mangel der Polygnotischen Perspektive hebt schon Goethe klar hervor (vergl. S. 205, Z. 17). — Daß Goethes Arbeit archäologisch im übrigen heute nur noch einen historischen Wert hat, erhellt bereits aus seiner völlig freien, z. B. Umstellungen nicht scheuenden Benutzung des Textes, dessen philologische Behandlung für ihn weder möglich noch geboten war. Man vergleiche seine Übersetzung mit dem von Robert a. a. O. gegebenen Texte! Auch seine Erklärungen im einzelnen sind hiervon naturgemäß abhängig, wir haben auf deren Kommentar füglich verzichtet, wie denn überhaupt eine bis ins einzelne durchgeführte Kritik dieses Aufsatzes nebst vollständigem Litteraturverzeichnis den Raum und die Zwecke unserer Ausgabe überschreiten würde und der archäologischen Fachwissenschaft überlassen bleiben muß. Die frühere Litteratur giebt ausführlich W. Gebhardt a. a. O. S. 39 ff.

Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi.

(Extra-Beilage zur Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung 1804. Erstes Quartal. S. IX—XXIII.)

An diesem Versammlungsorte, einem Portikus, den man um einen länglich viereckten Hof herumgezogen und nach innen zu offen denken kann, fanden sich, noch zu Pausanias' Zeiten wohl erhalten, einige Werke Polygnots.

Das an der rechten Seite befindliche Gemälde bestand aus zwei Abteilungen, wovon die eine der Eroberung Trojas, die andere nach unserer Überzeugung der Verherrlichung Helenas gewidmet war.

Die Bildung der Gruppen aus einzelnen Figuren, ihre Zusammenstellung unter sich sowie die Nachbarschaft beider Vorstellungen kann unsere erste Tafel vergegenwärtigen.

Pausanias beschreibt das Ganze von der Rechten zur Linken, so wie die Gruppen dem Hereintretenden und an dem Bilde Hergehenden vor die Augen kamen, in welcher Ordnung sie auch nun von uns mit Nummern bezeichnet worden, obgleich eine andere Betrachtungsweise, die wir in der Folge darlegen werden, stattfinden möchte.

Zur Linken sah man ein einzelnes großes Bild, den Besuch des Odysseus in der Unterwelt vorstellend.

Wir nehmen an, daß Pausanias nach Beschreibung der beiden oben gemeldeten Bilder auf der rechten Seite wieder zum Eingange zurückgekehrt sei, sich auf die linke Seite des Gebäudes gewendet und das daselbst befindliche Gemälde von der Linken zur Rechten beschrieben habe, wie es denn auch auf unserer zweiten Tafel vorgestellt ist.

1. Polygnots Gemälde. In der Ausgabe letzter Hand lautet der Titel: „Einleitendes über Polygnots ꝛc." — 4 f. Portikus ... Hof. Die hiervon abweichenden Annahmen vergl. S. 189 Anm. — 8 f. Gemälde ... Abteilungen. Pausanias nennt es nur: „Das eroberte Ilion und die Abfahrt der Griechen".

Erste Tafel.

Gemälde auf der

```
 A  L  S                          F    L          A  E  N
 n  a  i                          r  B  a     A K  s  l  e
 ch o  n                          a  e  o     l i  t  a  o
 i  m  o                          u. ck d     t n  y  s  p
 a  e  n.                         K  e  i     a d. n  s  t
 l  d                             i  n. k     r.   o  o  o
 o  o        Agenor               n     e.         o  s. l
 s. n. Eresos. Axion. Priamos.    d.                  s.    e
                                                            m
                                                            o
                                                            s.
 \_____________________________/  \_______/   \____________/
              XV.                   XIII.          XII.      Pferdekopf.


 M  K  K  A  E  G  Th G     Koroibos. Leokritos.     M  A  K  Ai O  A  P  M  E
 a  n  r  n  u  l  e  e           Pelis.             e  g  a  a  d  k  o  a  p
 u  e  i  t  r  a  a  b     Admetos.  Eïoneus.       n  a  s  s. y  a  l  u  e
 l  ch n  e  y  u  n  ä     \__________________/     e  m  s     s  m  y  e  u
 th t  o. n  m  k  o. u            XIV.              l  e  a     s  a  p  r  s.
 ie e.    o  a  o     d                              a  m  n     e  s. oi n.
 r.       r. ch s.    e                              o  n  d     u     t
             o                                       s. o  r     s.    o
             s.                                         n. a.          s.
 \____________________/                              \_______/   \________/
          XVI.                                          XI.          X.
```

Eroberung von Troja.

rechten Seite der Lesche.

Deïnome, Metioche, Pisis, Kleodike.
VIII.

Klymene, Kreusa, Aristomache, Xenodike.
VII.

Euryalos, Lykomedes, Meges, Helenos.
IV.

Knabe, Amphialos, Alphios, Strophios, Polites.
II.

Pferd, Nestor.
IX.

Polyxena, Medesikaste, Andromache.
VI.

Demophon, Aithra.
V.

Panthalis, Helena, Elektra, Talthybios, Diomedes, Iphis, Briseïs.
III.

Soldaten. Echoiax. Phrontis. Matrosen. Ithaimenes.
I.

Verherrlichung der Helena.

Wir ersuchen unsere Leser, sich zuerst mit dieser unserer Darstellung sowie mit der Beschreibung des Pausanias, die wir im Auszuge liefern, bekannt zu machen, ehe sie zu unsern Mutmaßungen übergehen, wodurch wir den Sinn dieser Kunstwerke anzudeuten gedenken.

Dabei werden sie durchaus im Auge behalten, daß die Gruppen keineswegs perspektivisch, sondern nach Art damaliger Kunst neben, über und unter einander, jedoch nicht ohne Weisheit und Absicht, gestellt gewesen.

Eroberung von Troja.

X.

Epeus, nackend vorgestellt, wirft die Mauern von Troja nieder. Das berühmte hölzerne Pferd ragt mit seinem Haupte über dieselben hervor.

Polypoites, Sohn des Peirithoos, hat das Haupt mit einer Art von Binde umwunden. Akamas, Sohn des Theseus, ist neben ihm. Odysseus steht in seinem Harnisch.

XI.

Ajas, Sohn des Oïleus, hält sein Schild und naht sich dem Altar, als im Schwur begriffen, daß er Kassandren wider Willen der Göttin entführen wolle.

Kassandra sitzt auf der Erde vor der Statue der Pallas; sie hält das Bild umfaßt, welches sie von dem Fußgestelle hob, als Ajas sie, die Schutzflehende, wegriß.

Die zwei Söhne des Atreus sind auch gehelmt, und überdies hat Menelaos den Schild, worauf man jenen Drachen sieht, der bei dem Opfer zu Aulis als ein Wunderzeichen erschien. Die Atreiden scheinen den Ajas abhalten zu wollen.

10. Die Übersetzung Goethes beginnt Kap. XXVI, 3 (ed. Robert). Sie ist frei gehalten und beschränkt sich auf die das Bild selbst beschreibenden Teile. Der „Eroberung von Troja" genannte Teil reicht im Pausanias bis zum Ende des XXVII. Kapitels. Den Anfang von Kap. XXV, 2 an bis XXVI, 3 bringt der zweite Abschnitt: „Verherrlichung der Helena".

XII.

Gegen jenem Pferd über verscheidet Elasos unter den Streichen des Neoptolemos; er ist sterbend vorgestellt. Astynoos kniet, nach ihm haut Neoptolemos. Dieser ist der einzige auf dem Bilde, der die Trojaner noch verfolgt.

Ferner ist ein Altar gemalt, wohin sich ein furchtsames Kind flüchtet. Auf dem Altar liegt ein Harnisch, wie man sie vor Alters trug, aus einem Vorder- und Hinterteil zusammengesetzt und durch Spangen befestigt.

XIII.

Laodike steht jenseit des Altares; sie befindet sich nicht unter der Zahl der Gefangenen. Neben ihr ein kupfernes Becken auf einem steinernen Fußgestell.

Medusa, eine Tochter Priamos, liegt an dem Boden und umfaßt es mit beiden Armen.

Daneben seht ihr eine alte Frau mit geschorenem Kopf, ein Kind auf ihren Knieen haltend, welches furchtsam seine Augen mit den Händen bedeckt.

XIV.

Der Maler hat nachher tote Körper vorgestellt. Der erste, den man erblickt, ist Pelis, ausgezogen und auf dem Rücken liegend. Unter ihm liegen Eïoneus und Admetos, welche noch geharnischt sind; höher seht ihr andere. Leokritos, Sohn des Polydamas, liegt unter dem Becken.

Über Eïoneus und Admetos sieht man den Körper des Koroibos, der um Kassandra freite.

XV.

Über ihm bemerkt man die Körper des Priamos, Axion und Agenor.

Ferner seht ihr Sinon, den Gefährten des Odysseus, und Anchialos, welche die Leiche des Laomedon wegtragen.

XVI.

Vor der Wohnung des Antenor zeigt sich eine Leopardenhaut als ein Schutzzeichen, daß die Griechen dieses Haus zu verschonen haben.

Theano wird auch mit ihren beiden Söhnen, Glaukos und Eurymachos, vorgestellt. Der erste sitzt auf einem Harnisch von der alten Art, der zweite auf einem Stein. Neben diesem sieht man Antenor mit Krino, seiner Tochter, welche ein Kind in den Armen hält.

Der Maler hat allen diesen Figuren solche Mienen und Gebärden gegeben, wie man sie von Personen erwartet, welche von Schmerz gebeugt sind.

An der Seite sieht man Diener, die einen Esel mit Körben beladen und sie mit Vorräten anfüllen. Ein Kind sitzt auf dem Tiere.

Verherrlichung der Helena.

I.

Hier wird alles für Menelaos' Rückkehr bereitet. Man sieht ein Schiff; die Bootsleute sind untermischt Männer und Kinder.

In der Mitte steht Phrontis, der Steuermann, die Fährstangen bereit haltend.

Unter ihm bringt Ithaimenes ein Kleid, und Echoiax steigt mit einem ehernen Wassergefäß die Schiffstreppe hinab.

II.

Auf dem Lande nicht weit vom Schiffe sind Polites, Strophios und Alphios beschäftigt, das Gezelt des Menelaos abzubrechen.

Amphialos bricht ein anderes ab.

Zu den Füßen des Amphialos sitzt ein Kind, ohne Namensbeischrift.

Phrontis ist der einzige, der einen Bart hat.

III.

Dann steht Briseïs, etwas höher Diomedes und Iphis zunächst, beide, als wenn sie die Schönheit Helenens bewunderten.

Helena sitzt; bei ihr steht ein junger Mann, wahrscheinlich Eurybates, der Herold des Odysseus. Zwar unbärtig.

Helena hat ihre zwei Frauen neben sich, Panthalis und Elektra; die erste steht bei ihr, die andere bindet ihr die Schuhe.

IV.

Über ihr sitzt ein Mann, in Purpur gekleidet, sehr traurig; es ist Helenos, der Sohn des Priamos. Neben ihm steht Meges mit verwundetem Arm; neben diesem Lykomedes, am Gelenke der Hand, am Kopfe und an der Ferse verwundet. Auch Euryalos hat zwei Wunden, eine am Kopfe, eine am Handgelenke.

Alle diese Figuren befinden sich über der Helena.

V.

Neben ihr sieht man Aithra, die Mutter des Theseus, mit geschornem Haupte als Zeichen der Knechtschaft, und Demophon, den Sohn des Theseus, in nachdenklicher Stellung. Wahrscheinlich überlegt er, wie er Aithra in Freiheit setzen will. Er hatte den Agamemnon darum gebeten, der es ohne Beistimmung der Helena nicht gewähren wollte. Vermutlich steht Eurybates bei Helena, diesen Auftrag auszurichten.

VI.

Auf derselben Linie sieht man gefangene, höchst betrübte Trojanerinnen. Andromache, ihren Sohn am Busen, auch Medesikaste, eine natürliche Tochter des Priamos, an Imbrios verheiratet. Diese beide Fürstinnen sind verschleiert.

Darauf folgt Polyxena, ihr Haar hinten aufgeknüpft, nach Art junger Personen.

IX.

Nestor steht zunächst; er hat einen Hut auf dem Kopf und eine Pike in der Hand. Sein Pferd ist bei ihm, das sich auf dem Ufer wälzen möchte.

Man erkennt das Ufer an kleinen Kieseln um das Pferd her; sonst bemerkt man nichts, was die Nachbarschaft des Meers bezeichnete.

1 f. Helena ... Elektra. Der Name der Chorführerin Panthalis im „Faust“ ist offenbar dieser Stelle entnommen, ebenso der Chor der gefangenen Trojanerinnen aus dem Abschnitt VI.

Gemälde auf der

Zweite Tafel.

Tityos

Perimedes, Eurylochos, Elpenor — Gefährten.

Odysseus, Grube — Besucher des Hades.

Teiresias, Antikleia — Ehrwürdiges Alter.

Eurynomos

Auge, Iphimedeia

Oknos, Eselin — Vergeblich Bemühter.

Ariadne, Phaidra, Tyro, Eriphyle — Unglückliche Gattinnen.

Theseus, Peirithoos — Stürmer des Hades.

Kamiro, Klytie — Jung Verstorbene.

Tellis, Charon, Kleoboia

Schiff.
Acheron.

Sohn, Vater, Weib, Gottesl. — Niedrige Verbrecher.

Chloris, Thyia — Freundinnen.

Prokris, Klymene — Nebenbuhlerinnen.

Megara — Verstossene Gattin.

linken Seite der Lesche.

Phokos, Iaseus, Maira, Aktaion, Autonoö — Liebende.

Kallisto, Nomia, Pero

Namenlose, Fels, Sisyphos, Stein

Antilochos, Agamemnon, Protesilaos, Achilleus, Patroklos — Griechen Freunde Odysseus'.

Aias, Palamedes, Thersites, Aias, Meleager — Griechen Feinde Odysseus'.

Wasser Tragende, Gefäss. Tantalos — Vergeblich Bemühte.

Orpheus, Promedon, Schedios, Pelias — Dichter. Gönner.

Thamyris, Marsyas, Olympos — Lehrer. Schüler.

Hektor, Memnon, Sarpedon, Paris, Penthesileia — Trojaner.

VII.

Über jenen Frauen, die sich zwischen Nestor und Aithra befinden, sieht man vier andere Gefangene: Klymene, Kreusa, Aristomache und Xenodike.

VIII.

Über ihnen befinden sich abermals vier Gefangene, auf einem Bette: Deïnome, Metioche, Peisis und Kleodike.

Besuch des Odysseus in der Unterwelt.

Hier sieht man den Acheron, schilficht, und Schatten von Fischen im Wasser. In einem Schiffe ist der greise Fährmann mit den Rudern abgebildet.

Die im Fahrzeug Sitzenden sind keine berühmten Personen. Tellis, ein reifender Knabe, und Kleoboia, noch Jungfrau. Diese hält ein Kästchen auf den Knieen, wie man sie der Demeter zu widmen pflegt.

Unter Charons Nachen wird ein vatermördrischer Sohn von seinem eigenen Vater erdrosselt.

Zunächst wird ein Tempelräuber gestraft. Das Weib, dem er überliefert ist, scheint sowohl jede Arzneimittel als alle Gifte, mit denen man die Menschen schmerzlich tötet, sehr wohl zu kennen.

Über diesen Benannten sieht man den Eurynomos, welcher unter die Götter der Unterwelt gezählt wird. Man sagt, er verzehre das Fleisch der Toten und lasse nur die Knochen übrig. Hier ist er schwarzblau vorgestellt. Er zeigt die Zähne und sitzt auf dem Felle eines Raubtiers.

Zunächst sieht man die Arkadierin Auge und Iphimedeia. Die erste hat unter allen Weibern, welche Herkules erkannt, den vaterähnlichsten Sohn geboren. Der zweiten aber hat Mylassis, eine Stadt in Karien, große Verehrung erwiesen.

Höher als die erwähnten Figuren sieht man die Gesellen des Odysseus, Perimedes und Eurylochos, welche schwarze Widder zum Opfer bringen.

Zunächst sitzt ein Mann, mit dem Namen Oknos bezeichnet; er flicht einen Strick aus Schilf; dabei steht eine Eselin, die das, was er flicht, sogleich aufzehrt.

Nun sieht man auch den Tityos, dergestalt abgebildet, daß er nicht mehr Strafe zu leiden, sondern durch die langwierige Strafe verzehrt zu sein scheint; denn es ist ein dunkelnder Schatten.

Zunächst bei Oknos findet sich Ariadne, die auf einem Felsen sitzt und ihre Schwester Phaidra ansieht. Diese schwebt an einem Strick, welchen sie mit beiden Händen hält.

Unter Phaidra ruht Chloris auf den Knieen der Thyia. Man glaubt in ihnen zwei zärtliche Freundinnen zu sehen.

Neben Thyia steht Prokris, die Tochter des Erechtheus, und nachher Klymene, die ihr den Rücken kehrt.

Weiterhin sehet ihr Megara von Theben, die verstoßene Frau des Herkules.

Über dem Haupte dieser Weiber sitzt auf einem Stein die Tochter Salmoneus, Tyro.

Zunächst steht Eriphyle, welche die Fingerspitzen durchs Gewand am Halse hervorzeigt, wobei man in den Falten das berüchtigte Halsband vermuten kann.

Über der Eriphyle ist Elpenor, in einem geflochtenen Bastkleide, wie es die Schiffer tragen, dann Odysseus, kauernd, der das Schwert über der Grube hält; zu dieser tritt der Wahrsager Teiresias; hinter demselben sitzt Antikleia, die Mutter des Odysseus.

Unter dem Odysseus sitzen Theseus und Peirithoos auf Thronen, auf denen sie durch unsichtbare Macht festgehalten werden. Theseus hat die Schwerter beider in Händen. Peirithoos sieht auf die Schwerter.

Sodann sind die Töchter des Pandaros gemalt, Kameiro und Klytie, mit Blumenkränzen geziert und mit Knöchelchen spielend.

Dann sieht man den Antilochos, der, mit einem Fuß auf einen Stein tretend, Gesicht und Haupt mit beiden Händen hält.

Zunächst steht Agamemnon, der die linke Schulter mit einem Zepter unterstützt, in Händen aber eine Rute trägt.

Protesilaos, sitzend, betrachtet den gleichfalls sitzenden Achilleus. Über dem Achilleus steht Patroklos. Alle sind unbärtig, außer Agamemnon.

Höher ist Phokos gemalt, unmündigen Alters, mit einem Siegelring an der linken Hand, die er dem Jaseus hinreicht, welcher den Ring betrachtet und ihn abzunehmen im Begriff ist.

Über diesen sitzt Maira auf einem Stein, die Tochter des Proitos.

Zunächst sitzt Aktaion und seine Mutter Autonoë, auf einem Hirschfelle. Sie halten ein Hirschkalb. Auch liegt ein Jagdhund bei ihnen.

Kehrst du nun zu den untern Teilen des Bildes wieder deine Augen, so siehst du nach dem Patroklos den Orpheus auf dem Rücken eines Grabmales sitzen. Mit der Linken berührt er die Zither, mit der andern die Zweige einer Weide, an die er sich lehnt. Er ist griechisch gekleidet; weder sein Gewand noch sein Hauptschmuck hat irgend etwas Thrazisches. An der entgegengesetzten Seite des Baums lehnt Promedon, der nach einigen die Sänger überhaupt, besonders aber den Orpheus zu hören Freude gehabt.

In diesem Teile des Bildes ist auch Schedios, der die Phozenser nach Troja führte, nach ihm Pelias, auf einem Throne sitzend, mit grauem Bart und Haupthaar. Dieser betrachtet den Orpheus. Schedios hält einen kleinen Dolch und ist mit Gras bekränzt.

Nächst dem Pelias sitzt Thamyris, des Augenlichtes beraubt, kümmerlichen Ansehens, mit starkem Haupt- und Barthaar. Vor seinen Füßen liegt die Leier, mit zerbrochnen Hörnern und zerrissenen Saiten.

Etwas höher sitzt Marsyas, welcher den Olympos, einen reifenden Knaben, die Flöte behandeln lehrt.

Wendest du wieder deine Augen nach dem obern Teile des Gemäldes, so folgt auf Aktaion der Salaminische Ajas; sodann Palamedes und Thersites, mit Würfeln spielend. Der andere Ajas sieht zu. Dieser hat das Ansehen eines schiffbrüchigen, mit schäumender Meeresflut besprengten Mannes.

Etwas höher als Ajas steht des Oineus Sohn, Meleager, und scheint jenen anzusehen. Alle haben Bärte, der einzige Palamedes ist ohne Bart.

Zu unterst auf der Tafel hinter Thamyris sitzt Hektor und hält mit beiden Händen das linke Knie umschlossen, sehr traurig von Ansehen.

Nach Hektor sitzt Memnon, auf einem Steine, zunächst Sarpedon, welcher sein Gesicht in beide Hände verbirgt. Auf seiner Schulter liegt die eine Hand Memnons, in dessen Kleid Vögel gewirkt sind. Zunächst bei Memnon steht ein äthiopischer Knabe.

Über Sarpedon und Memnon steht Paris, sehr jugendlich abgebildet; er schlägt in die Hände. Durch dieses Zeichen, wie

es die Landleute geben, will er Penthesileia zu sich locken. Diese schaut auf den Paris mit einer Miene, woraus Verachtung und völlige Geringschätzung hervorblickt. Sie ist auf Jungfrauenart geziert. Ein Pantherfell hängt von ihren Schultern.

Über ihr tragen zwei Frauen Wasser in zerbrochenen irdenen Gefäßen, eine schön und jung, die andere schon bejahrt. Kein Name ist beigeschrieben; eine gemeinschaftliche Inschrift zeigt jedoch, daß sie nicht eingeweiht waren.

Über ihnen sieht man Kallisto, Nomia und Pero; die erste hat ein Bärenfell zum Teppich und berührt mit den Füßen die Kniee der zweiten.

Über diesen Frauen steigt ein Fels in die Höhe, auf dessen Gipfel Sisyphos den Stein zu wälzen trachtet. Derselbe Teil des Bildes zeigt auch das große Wassergefäß. Auf dem Felsen befinden sich ein Alter, ein Knabe und einige Weiber, bei dem Alten ein altes Weib; andere tragen Wasser, und jene Alte mit dem zerbrochenen Gefäß gießt aus der Scherbe das übrige Wasser wieder in das Faß.

Unter dem Fasse befindet sich Tantalos, mit allem dem Unheil umgeben, das Homer auf ihn gedichtet hat. Dazu kommt noch die Furcht vor dem niederstürzenden Steine.

Polygnots Kunst überhaupt.

Polygnot, Aglaophons Sohn, von Thasus, lebte vor der neunzigsten Olympiade, zu einer Zeit, wo die Plastik sich schon beinahe völlig ausgebildet hatte, die Malerei aber ihr nur mühsam nacheiferte.

Den Gemälden fehlte damals fast alles, was wir jetzt an solchen Kunstwerken vorzüglich schätzen, Richtigkeit der Perspektive, Einheit einer reichen Komposition, Massen von Licht und Schatten, liebliche Abwechselung des Helldunkels, Harmonie des Kolorits. Auch Polygnot befriedigte, so viel sich vermuten läßt, keine dieser Forderungen; was er besaß, war Würde der Gestalt, Mannigfaltigkeit des Charakters, ja der Mienen, ein Reichtum von Gedanken, Keuschheit in den Motiven und eine glückliche Art, das Ganze, das für die sinnliche Anschauung zu keiner Einheit gelangte, für den Verstand, für die Empfindung durch eine geistreiche, fast dürfte man sagen witzige Zusammenstellung zu verbinden.

Diese Vorzüge, wodurch er den ältern Meistern der in unserm Mittelalter auflebenden Kunst, besonders den Florentinischen, verglichen werden kann, verschafften ihm bis zu der Römer Zeiten lebhafte Bewunderer, welches wir um so eher begreifen, als jene Naivetät, mit Zartheit und Strenge verbunden, auch bei uns noch enthusiastische Gönner und Liebhaber findet.

Ferner können wir uns jene Art darzustellen am besten vergegenwärtigen, wenn wir die Vasengemälde, besonders die des älteren Stils, vor uns nehmen. Hier sind auch nur umrißne Figuren und bedeutende Gestalten in gewissen Verhältnissen zusammengestellt, manchmal in Reihen, manchmal übereinander. Von einem Lokal ist gar die Rede nicht; wenn eine Person sitzen soll, wird ein Fels zugegeben; ein viereckter Rahmen bedeutet ein Fenster, eine Reihe Kügelchen die Erde. Stühle, Gefäße, Altäre sind nur Zugaben. Die Pferde ziehen ohne Geschirr und werden ohne Zaum gelenkt. Kurz, was nicht Gestalt ist, was man nicht zur notwendigsten Bezeichnung bedurfte, wird übergangen oder höchstens angedeutet.

Sehen wir eine rote Figur auf schwarzem Grunde, so können wir uns von der monochromatischen Behandlung einen recht guten Begriff machen. Ist die Gestalt genau umrissen und der Inhalt mit wenig Strichen bezeichnet, so darf sie sich nur vom Grund ablösen, um mit einer Art von Wirklichkeit hervorzutreten.

Die Farbe des gebrannten Thons nähert sich der Fleischfarbe und kann mit einigen Schattierungen ihr nahe genug gebracht werden. Schwarze Bärte und Haare, dunkle Säume der Kleider hatten schon auf die Lokalfarbe aufmerksam gemacht, und nun strich Polygnot die Kleider farbig an, besonders gelb; er zierte die Frauen mit einem bunten Kopfputz, unternahm noch andere Darstellungen, die ihn zu Abwechselung der Farbe nötigten, und so war ein Weg eröffnet, der nach und nach weiter führen sollte.

Was er nun an Gedanken, sowohl im ganzen als einzelnen, an Gestalt, Bedeutsamkeit der Motive, Mannigfaltigkeit der Charaktere, Absonderung des Ausdrucks, Anmut des Beiwesens und sonst geleistet haben mag, werden unsere Leser sich schon zum Teil aus dem Vorhergehenden entwickelt haben, wozu wir

2. Mittelalter ... Florentinischen. So weist auch Weizsäcker mit vollem Recht bezüglich der Komposition z. B. auf den sog. „Triumph des Todes" im Campo Santo zu Pisa (14. Jahrhundert) hin.

noch einige Betrachtungen hinzufügen, die sich uns bei Behandlung dieser Gegenstände aufgedrungen.

Noch einiges Allgemeine.

Von der Höhe, auf welche sich in den neuern Zeiten die Malerei geschwungen hat, wieder zurück auf ihre ersten Anfänge zu sehen, sich die schätzbaren Eigenschaften der Stifter dieser Kunst zu vergegenwärtigen und die Meister solcher Werke zu verehren, denen gewisse Darstellungsmittel unbekannt waren, welche doch unsern Schülern schon geläufig sind, dazu gehört schon ein fester Vorsatz, eine ruhige Entäußerung und eine Einsicht in den hohen Wert desjenigen Stils, den man mit Recht den wesentlichen genannt hat, weil es ihm mehr um das Wesen der Gegenstände als um ihre Erscheinung zu thun ist.

Indem wir nun bei Behandlung der Polygnotischen Gemälde und manchem deshalb geführten vertraulichen Gespräch besonders bemerken konnten, daß es den Liebhabern am schwersten falle, sich die aufgeführten Gruppen nicht perspektivisch hinter einander, sondern plastisch über einander zu denken, so hielten wir eine Darstellung des wechselseitigen Bezuges auf einigen Tafeln für unerläßlich. Und ob wir gleich dieselben nur mit typographischen Mitteln auszuführen imstande waren, so glauben wir doch einem jeden, dem es nicht an Einbildungskraft mangelt, besonders aber dem Künstler, der sich mit diesen Gegenständen weiter zu beschäftigen gedenkt, dadurch schon bedeutend vorgearbeitet zu haben.

Ebenso denken wir auch durch unsern Auszug aus dem Pausanias, wobei wir alles weggelassen, was die Beschreibung des Gemäldes nicht unmittelbar betrifft, die Übersicht des Ganzen um vieles erleichtert zu haben. Jedoch würden beide Bemühungen nur ein mageres Interesse bewirken, wenn wir nicht auch dasjenige, was uns wegen sittlicher und poetischer Beziehung der Gruppen unter einander bedeutend geschienen, dem Leser mitzuteilen und die Künstler dadurch zu Bearbeitung des Einzelnen sowohl als des Ganzen aufzumuntern gedächten.

Schon aus der bloßen Beschreibung leuchtet hervor, daß Polygnot eine große Mannigfaltigkeit von Zuständen dargestellt;

17. perspektivisch, schon völlig im Sinne Weizsäckers vergl. S. 190 Anm.

wir finden die verschiedenen Geschlechter und Alter, Stände, Beschäftigungen, gewaltiges Wirken und großes Leiden, alles, insofern es Heroen und Heroinen ziemt, deren Charakter und Schönheit er wahrscheinlich dadurch auf das Höchste zu steigern vermochte, daß er die Vorstellung der höhern Götter auf diesen Gemälden durchaus vermieden.

Wenn nun auf diese Weise schon eine große und würdige Mannigfaltigkeit in die Augen springt, so sind doch die Bezüge der Gruppen unter einander nicht so leicht aufgefunden. Wir wollen daher die schon oben erwähnte glückliche Art des Künstlers, das Ganze seiner Werke, das für die sinnliche Anschauung zu keiner Einheit gelangen konnte, für den Verstand, für das Gefühl zu verbinden, nach unserer Überzeugung vortragen.

Die Gemälde der Lesche überhaupt betrachtet.

Die drei Gemälde machen unter sich ein Ganzes; in dem einen ist die Erfüllung der Ilias und die Auflösung des zehenjährigen Rätsels dargestellt, in dem andern der bedeutendste Punkt der Rückkehr griechischer Helden; denn muß nicht, sobald Troja erobert ist, die erste Frage sein: Wie wird es Helenen ergehen? In dem dritten schließt sich durch Odysseus und die vor seinem Besuch des Hades umgekommenen Griechen und Trojaner diese große Weltepoche an die heroische Vergangenheit, bis zu den Titanen hin.

Wir freuen uns schon auf die Zeit, wenn durch Bemühung tüchtiger teutscher Künstler alle diese Schatten, die wir jetzt mühsam vor die Einbildungskraft rufen, vor unsern Augen in bedeutenden und schönen Reihen dastehen werden.

Über die Eroberung Trojas.

Das erste Gemälde, ob sich gleich in demselben auch manche feine Bezüge der Denkart des Künstlers gemäß aufweisen lassen, kann doch eigentlich unter die historischen gezählt werden. Alles geht unter unsern Augen vor. Epeus reißt die Mauern ein; das unglückbringende Pferd, durch dessen Hülfe er solches bewirkt, ist dabei angedeutet. Polypoites und Akamas folgen dem klugen Anführer Odysseus.

Über und neben ihnen erscheinen die Gewaltthätigkeiten gegen Überwundene. Dort rächt Neoptolem den Tod seines Vaters; hier vermögen die Atreiden selbst eine heilige Jungfrau nicht zu schützen.

Doch ohnfern dieser gewaltsamen Ereignisse ist eine Verschonte zu sehen. Laodike, es sei nun als Geliebte des Akamas oder als Schwiegertochter des Antenors, steht ruhig unter so vielen Greueln. Vielleicht ist das Kind auf dem Schoße der alten Frauen ihr Sohn, den sie von Akamas empfing. Auch liegt ein trostloses Mädchen, Medusa, an dem Fuße des dabei stehenden Beckens.

Unter und neben dieser Gruppe sieht man gehäufte Tote liegen, dort Jünglinge, hier Greise. Die feineren Bezüge, warum gerade die Benannten gewählt worden, entdeckt uns künftig der Altertumsforscher.

Nach diesen stummen Trauerszenen wendet sich das Gemälde zum Schluß; man beginnt die Leichname zu begraben; der Verräter Sinon erzeigt den Abgeschiedenen diesen Liebesdienst, und zu völliger Befriedigung des Zartgefühls entweicht der gastfreie Antenor, verschont, mit den Seinigen.

Über die Verherrlichung der Helena.

Haben wir das erste Gemälde mit Pausanias von der Rechten zur Linken betrachtet, so gehen wir dieses lieber von der Linken zur Rechten durch. Hier ist von keiner Gewaltthätigkeit die Rede mehr. Der weise Nestor, noch in seinem höchsten Alter als Pferdebändiger angedeutet, ist am Ufer als Vorsteher einer mit Vorsicht vorzunehmenden Einschiffung gestellt; neben ihm, in drei Stockwerken über einander gehäuft, gefangne Trojanische Frauen, ihren Zustand mehr oder weniger bejammernd. Nicht mehr, wie sonst, ausgeteilt in Familien, der Mutter, dem Vater, dem Bruder, dem Gatten an der Seite, sondern zusammengerafft, gleich einer Herde in die Enge getrieben, als Masse behandelt, wie wir vorhin die männlichen Toten gesehen.

Aber nicht schwache Frauen allein finden wir in dem erniedrigenden Zustande der Gefangenschaft; auch Männer sieht man, meist schwer verwundet, unfähig zu widerstehen.

Und alle diese geistigen und körperlichen Schmerzen, um wessentwillen werden sie erduldet? Um eines Weibes willen, des Sinnbildes der höchsten Schönheit.

Hier sitzt sie wieder, als Königin, bedient und umstanden von ihren Mägden, bewundert von einem ehemaligen Liebhaber und Freier und ehrfurchtsvoll durch einen Herold begrüßt.

Dieser letzte merkwürdige Zug deutet auf eine frühere Jugend zurück, und wir werden sogleich auf eine benachbarte Gruppe gewiesen. Hinter Helenen steht Aithra, Theseus' Mutter, die schon um ihrentwillen seit langen Jahren in der Gefangenschaft schmachtet und sich nunmehr wieder als Gefangene unter den Gefangenen findet. Ihr Enkel Demophon scheint neben ihr auf ihre Befreiung zu sinnen.

Wenn nun, wie die Fabel erzählt, Agamemnon, der unumschränkte Heerführer der Griechen, ohne Helenens Beistimmung die Aithra loszugeben nicht geneigt ist, so erscheint jene im höchsten Glanze, da sie mitten unter der Masse von Gefangenen als eine Fürstin ruht, von der es abhängt, zu binden oder zu lösen. Alles, was gegen sie verbrochen wurde, hat die traurigsten Folgen; was sie verbrach, wird durch ihre Gegenwart ausgelöscht.

Von Jugend auf ein Gegenstand der Verehrung und Begierde, erregt sie die heftigsten Leidenschaften einer heroischen Welt, legt ihren Freiern eine ewige Dienstbarkeit auf, wird geraubt, geheiratet, entführt und wieder erworben. Sie entzückt, indem sie Verderben bringt, das Alter wie die Jugend, entwaffnet den rachgierigen Gemahl; und vorher das Ziel eines verderblichen Krieges, erscheint sie nunmehr als der schönste Zweck des Sieges, und erst über Haufen von Toten und Gefangenen erhaben, thront sie auf dem Gipfel ihrer Wirkung. Alles ist vergeben und vergessen; denn sie ist wieder da. Der Lebendige sieht die Lebendige wieder und erfreut sich in ihr des höchsten irdischen Gutes, des Anblicks einer vollkommenen Gestalt.

Und so scheint Welt und Nachwelt mit dem Idäischen Schäfer einzustimmen, der Macht und Gold und Weisheit neben der Schönheit gering achtete.

Mit großem Verstand hat Polygnot hiernächst Briseïs, die zweite Helena, die nach ihr das größte Unheil über die Griechen gebracht, nicht ferne hingestellt, gewiß mit unschätzbarer Abstufung der Schönheit.

Und so wird denn auch der Moment dieser Darstellung am Rande des Bildes bezeichnet, indem des Menelaos Feldwohnung niedergelegt und sein Schiff zur Abfahrt bereitet wird.

Zum Schlusse sei uns noch eine Bemerkung erlaubt. Außerordentliche Menschen als große Naturerscheinungen bleiben dem Patriotismus eines jeden Volks immer heilig Ob solche Phänomene genutzt oder geschadet, kommt nicht in Betracht. Jeder wackere Schwede verehrt Karl XII., den schädlichsten seiner Könige. So scheint auch den Griechen das Andenken seiner Helena entzückt zu haben. Und wenn gleich hie und da ein billiger Unwille über das Unsittliche ihres Wandels entgegengesetzte Fabeln erdichtete, sie von ihrem Gemahle übel behandeln, sie sogar den Tod verworfner Verbrecher leiden ließ, so finden wir sie doch schon im Homer als behagliche Hausfrau wieder; ein Dichter, Stesichoros, wird mit Blindheit gestraft, weil er sie unwürdig dargestellt; und so verdiente nach vieljähriger Kontrovers Euripides gewiß den Dank aller Griechen, wenn er sie als gerechtfertigt, ja sogar als völlig unschuldig darstellte und so die unerläßliche Forderung des gebildeten Menschen, Schönheit und Sittlichkeit im Einklange zu sehen, befriedigte.

Über den Besuch des Odysseus in der Unterwelt.

Wenn in dem ersten Bilde das Historische, im zweiten das Symbolische vorwaltete, so kommt uns im dritten, ohne daß wir jene beiden Eigenschaften vermissen, ein hoher poetischer Sinn entgegen, der, weitumfassend, tiefeingreifend, sich anmaßungslos mit unschuldigem Bewußtsein und heiterer, naiver Bequemlichkeit darzustellen weiß.

Dieses Bild, das gleichfalls aus drei Stockwerken übereinander besteht, beschreiben wir nunmehr, den Pausanias auf einige Zeit vergessend, nach unsern eigenen Einsichten

8. schädlichsten ... Könige. Karls XII. (1682—1718) ungestümer und unbesonnener Thatendrang hatte Schweden, abgesehen von den ungeheueren materiellen Opfern, die durch Gustav Adolf erworbene Großmachtstellung gekostet. Die obige Bemerkung wirft übrigens auch auf Goethes Beurteilung Napoleons I. ein Streiflicht. — 14. Stesichoros, der älteste sizilische Dichter, der hervorragendste Vertreter der älteren dorischen Lyrik, geboren um 630 v. Chr. zu Himera, starb 556 zu Katana. Die Stoffe seiner meist für Heroenfeiern bestimmten Chorlieder sind vorwiegend dem Homer entlehnt. Seine Erblindung galt als Strafe dafür, daß er von der Helena verächtlich geredet, jedoch soll er infolge eines Widerrufes — die z. T. erhaltene „Palinodie" — von der Blindheit wieder befreit worden sein. — 16. Euripides, in der „Helena" genannten Tragödie.

Oben, fast gegen die Mitte des Bildes, erblicken wir Odysseus als den frommen, nur um sein Schicksal bekümmerten Besucher des Hades. Er hat das Schwert gezogen, aber nicht zur Gewaltthat gegen die unterirdischen Mächte, sondern die Erstlinge des blutigen Opfers dem Teiresias zu bewahren, der gegen ihm über steht, indes die Mutter Antikleia, ihren Sohn noch nicht gewahrend, weiter zurücksitzt.

Hinter Odysseus stehen seine Gefährten; Elpenor, der kaum verstorbene, noch nicht begrabene, zunächst; entfernter Perimedes und Eurylochos, schwarze Widder zum Opfer bringend.

Gelingt nun diesem klugen Helden sein Besuch, so ist frevelhaften Stürmern der Unterwelt früher ihre Unternehmung übel geraten. Unter ihm sieht man Theseus und Peirithoos, mit Betrachtung ihrer Schwerter beschäftigt, die ihnen als irdische Waffen im Kampfe mit dem Geisterreich wenig gefruchtet. Sie sitzen, auf goldene Throne gebannt, zur Strafe ihres Übermuts.

An ihrer Seite, unter jenen ehrwürdigen Alten, sieht man völlig unähnliche Nachbarinnen, Kameiro und Klytie, die zur Unterwelt allzufrüh entführten anmutigen Töchter des Pandaros, bekränzt, den unschuldigsten Zeitvertreib, das Kinderspiel der Knöchelchen, gleichsam ewig fortsetzend.

An der andern Seite des Theseus und Peirithoos befindet sich eine ernstere Gesellschaft; unglückliche Gattinnen, teils durch eigene Leidenschaft, teils durch fremde beschädigt. Eriphyle, Tyro, Phaidra und Ariadne, die erste und dritte sonderbar bezeichnet.

Unter ihnen Chloris und Thyia, zärtliche Freundinnen, eine der andern im Schoße liegend. Sodann Prokris und Klymene, Nebenbuhlerinnen; diese wendet von jener sich weg. Etwas entfernt, für sich allein, steht Megara, die erste, würdige, aber leider in ihren Kindern unglückliche, verstoßene Gattin des Herkules.

Hat nun vielleicht der Künstler dadurch, daß er den Odysseus und seine Gefährten in die obere Reihe gesetzt, die höhere Region des Hades bezeichnen wollen? Da Odysseus nach Homerischer Dichtung keineswegs in die Unterwelt hinabsteigt, sondern sich nur an sie heranwagt, so ist wohl nicht ohne Absicht der Acheron und jener den abgeschiedenen Seelen eigentlich bestimmte Eingang zum Schattenreiche unten an der Seite vorgestellt.

In dem Schiffe befindet sich Charon, neben ihm zwei junge

Personen, weder durch sich noch durch ihre Verwandtschaft berühmt, über welche wir folgende Mutmaßungen hegen.

Tellis scheinet dem Altertum als ein gegen seine Eltern frommes Kind bekannt gewesen zu sein, indem außerhalb des Schiffes unter ihm wahrscheinlich auf einer vorgestellten Landzunge, ein unfrommer Sohn von seinem eigenen Vater gequält wird.

Kleoboia trägt das heilige Kistchen, ein Zeichen der Verehrung gegen die Geheimnisse, mit sich, und unter ihr außer dem Schiffe wird zum deutlichen Gegensatz ein Frevler gepeinigt.

Über dem Charon sehen wir ein Schreckbild, den Dämon Eurynomos, und in derselben Gegend den zum Schatten verschwindenden Tityos. Diesen letzten würden wir den Künstlern raten noch etwas weiter herunter zu setzen, als in unserer Tafel geschehen, damit dem Odysseus und seinen Gefährten der Rücken frei gehalten werde.

Warum Auge und Iphimedeia zunächst am Schiffe stehen, wagen wir nicht zu erklären; desto mehr finden wir bei der sonderbaren Gruppe zu bemerken, wo eine Eselin die Arbeit des beschäftigten Seildrehers aufzehrt.

Die Alten scheinen, und zwar mit Recht, ein fruchtloses Bemühen als die größte Pein betrachtet zu haben. Der immer zurückstürzende Stein des Sisyphos, die fliehenden Früchte des Tantalos, das Wassertragen in zerbrechenden Gefäßen, alles deutet auf unerreichte Zwecke. Hier ist nicht etwan eine dem Verbrechen angemessene Wiedervergeltung oder spezifische Strafe! Nein, die Unglücklichen werden sämtlich mit dem schrecklichsten der menschlichen Schicksale belegt, den Zweck eines ernsten, anhaltenden Bestrebens vereitelt zu sehen.

Was nun dort als Strafe gewaltsamer Titanen und sonstiger Schuldigen gedacht wird, ist hier durch Oknos und seine Eselin als ein Schicksal, ein Zustand auf das Naivste dargestellt. Er flicht eben von Natur, wie sie von Natur frißt; er könnte lieber aufhören zu flechten; aber was alsdann sonst beginnen? Er flicht lieber, um zu flechten, und das Schilf, das sich auch ungeflochten hätte verzehren lassen, wird nun geflochten gespeist. Vielleicht schmeckt es so, vielleicht nährt es besser? Dieser Oknos, könnte man sagen, hat auf diese Weise doch eine Art von Unterhaltung mit seiner Eselin!

Doch indem wir unsern Lesern die weitere Entwicklung dieses profunden Symbols überlassen, bemerken wir nur, daß der Grieche, der gleich ins Leben zurücksah, darin den Zustand eines fleißigen Mannes, dem eine verschwenderische Frau zugesellt ist, zu finden glaubte.

Haben wir nun diese Seite des Bildes vollendet, wo wir fast nur frühere heroische Gestalten erblickten, so treffen wir bei fernerem Fortblick auf Gegenstände, die zu Odysseus einen nähern Bezug haben. Wir finden hier die Freunde des Odysseus, Antilochos, Agamemnon, Protesilaos, Achilleus und Patroklos. Sie dürfen sich nur in den freien Raum, der über ihnen gelassen ist, erheben, und sie befinden sich mit Odysseus auf einer Linie.

Weiterhin sehen wir des Odysseus Gegner versammelt, die beiden Aianten nebst Palamedes, einem der edelsten Griechen, der sein erfundenes Würfelspiel mit dem sonst so verschmähten Thersites zu üben beschäftigt ist.

In der Höhe zwischen beiden, sich der Gesinnung nach widerstrebenden, durch einen Zwischenraum abgesonderten Gruppen der Griechen finden sich Liebende versammelt: Phokos und Jaseus, mit einem Ringe, dem zartesten Zeichen der Freundschaft, beschäftigt; Aktaion und seine Mutter, mit gleicher Lust am Weidwerke teilnehmend; Maira, einsam zwischen beiden, könnte rätselhaft bleiben, wenn ihr nicht eine herzliche Neigung gegen ihren Vater diesen Platz unter den anmutig und naiv Liebenden verschaffte.

Man wende nun seinen Blick nach dem untern Teile des Bildes! Dort findet man die Dichterwelt vortrefflich geschildert beisammen. Orpheus als treuer Gatte ruht auf dem Grabe seiner zweimal Verlornen; als berühmtester Dichter hat er seine Hörer bei sich, Schedios und Pelias, deren Bezeichnung sowie das Recht, in dieser Gesellschaft zu sein, noch zu erklären wäre. Thamyris, das schönste Talent, in dem traurigsten Zustande der verwelkenden Abnahme. Gleich dabei Lehrer und Schüler, Marsyas und Olympos, auf ein frisches Leben und künftige Zeiten deutend.

Befanden sich nun über dieser Dichterwelt die abgeschiedenen Griechen, so sind neben ihnen als wie in einem Winkel die armen Trojaner vorgestellt, Hektor, sein Schicksal immerfort betraurend, Memnon und Sarpedon.

Aber um diesen düstern Winkel zu erheitern, hat der Künstler den lüsternen, weiberschätzenden Knaben Paris in ewiger Jugend

dargestellt. Noch als roher Waldbewohner, doch seiner Macht über Frauen sich bewußt, schlägt er in die Hände, um, das Gegenzeichen erwartend, irgend einer horchenden Schöne anzudeuten, wo er zu finden sei.

Aber Penthesileia, die Heldin, im kriegerischen Schmuck, steht vor ihm, ihre Gebärden und Mienen zeigen sich abstoßend und verachtend, und so wäre denn auch der peinliche Zustand eines anmaßlichen Weiberbesiegers, der endlich von einer hochherzigen Frau verschmäht wird, im Hades verewigt.

Warum übrigens Meleager und ferner Kallisto, Pero, Nomia in der höhern Region einen Platz einnehmen, sei künftigen Auslegern anheimgestellt.

Wir betrachten nur noch am Schlusse des Bildes jene Gesellschaft vergeblich Bemühter, die uns eigentlich den Ort zu erkennen giebt, wo wir uns befinden. Sisyphos, Tantalos, Unbenannte, welche sich in die höhern Geheimnisse einweihen zu lassen verabsäumt, zeigen sich hier. Konnten wir noch über Oknos lächeln, so sind nun die Motive ähnlicher Darstellungen ins Tragische gesteigert. An beiden Enden des Hades finden wir vergeblich Bemühte und innerhalb solcher trostlosen Zustände Heroen und Heroinen zusammengedrängt und eingeschlossen.

Bei den Toten ist alles ewig. Der Zustand, in welchem der Mensch zuletzt den Erdbewohnern erschien, fixiert sich für alle Zukunft. Alt oder jung, schön oder entstellt, glücklich oder unglücklich, schwebt er immer unserer Einbildungskraft auf der grauen Tafel des Hades vor.

Nachtrag.

Indem die Künstler immer mehr Trieb zeigen, sich dem Altertume zu nähern, so wird es Pflicht, ihnen zweckmäßig vorzuarbeiten, damit eine höchst lobenswerte Absicht rascher gefördert werde. Wir wünschen, daß man dasjenige, was wir an den Gemälden der Lesche zu leisten gesucht, als eine Probe dessen, was wir künftig weiter fortzuführen gedenken, günstig aufnehme.

Pausanias ist ein für den heitern Künstlersinn beinahe unzugänglicher Schriftsteller; man muß ihn recht kennen, wenn man ihn genießen und nützen soll. Gegen ihn als Beobachter überhaupt, als Bemerker insbesondere, als Erklärer und Schrift-

steller ist gar viel einzuwenden; dazu kommt noch ein an vielen Stellen verdorbener Text, wodurch sein Werk noch trüber vor unsern Augen erscheint; daher wäre zu wünschen, daß Freunde des Altertums und der Kunst sich vereinigten, diese Decke wegzuziehen und besonders alles, was den Künstler zunächst interessiert, vorerst ins Klare zu stellen.

Man kann dem Gelehrten nicht zumuten, daß er die reiche Ernte, zu der ihn die Fruchtbarkeit seines weiten Feldes und seine eigene Thätigkeit berechtigt, selbst auseinander sondere; er hat zu viel Rücksichten zu nehmen, als daß er eine der andern völlig aufopfern könnte; und so ergeht es ihm gewöhnlich, wie es dem Pausanias erging, daß ein Kunstwerk oder sonst ein Gegenstand ihn mehr an sein Wissen erinnert, als daß es ihn aufforderte, sich des großen Umfangs seiner Kenntnisse zu Gunsten dieses besondern Falles zu entäußern. Deshalb möchte der Kunstfreund wohl ein verdienstliches Werk unternehmen, wenn er sich zwischen dem Gelehrten und Künstler in die Mitte stellte und aus den Schätzen des ersten für die Bedürfnisse des andern auszuwählen verstünde.

Die Kunst überhaupt, besonders aber die deutsche, steht auf dem bedeutenden Punkte, daß sich Künstler und Liebhaber dem wahren Sinne des Altertums mit starken Schritten genähert. Man vergleiche die Riepenhausischen Blätter mit Versuchen des sonst so verdienten Grafen Caylus, und man wird mit Vergnügen einen ungeheuern Abstand gewahr werden.

Fahren unsere Künstler nun fort, die Restauration verlorner Kunstwerke nach Beschreibungen zu unternehmen, so läßt sich gar nicht absehen, wie weit sie solches führen werde. Sie sind genötigt, aus sich selbst, aus ihrer Zeit und Umgebung herauszugehen und, indem sie sich eine Aufgabe vergegenwärtigen, zugleich die Frage aufzuwerfen, wie eine entfernte Vorzeit sie gelöst haben würde. Sie werden auf die einfach-hohen und profund-naiven Gegenstände aufmerksam und fühlen sich gedrungen, Bedeutung und Form im höchsten Sinne zu kultivieren.

Betrachtet man nun den Weg, welchen die Altertumskunde schon seit geraumer Zeit einschlägt, so bemerkt man, daß auch sie dem wünschenswerten Ziele nachstrebt, die Vorzeit überhaupt, besonders aber die Kunst der Vorzeit, zur Anschauung zu bringen.

Setzt sich nun zugleich die Manier, bloß durch Umrisse eine geistreiche Komposition auszudrücken und ganze epische und dramatische

Folgen darzustellen, beim Publikum in Gunst, so werden die höheren Kunstzwecke gewiß mehr gefördert als durch die endlose Qual, womit Künstler oft unglücklich erfundene Bilder auszuführen jahrelang bemüht sind. Das, was ein glücklicher Gedanke sei, wird mehr offenbar werden, und eine vollendete Ausführung wird ihm alsdann den eigentlichen Kunstwert zu allgemeinem Behagen geben können.

Um zu diesem schönen Zweck das Mögliche beizutragen, werden wir unsere künftigen Aufgaben dahin lenken und indessen durch successive Bearbeitung des Pausanias und Plinius, besonders auch der Philostrate, die Künstler zu fördern suchen.

Auch würde die Vergleichung der Homerischen, Virgilischen und Polygnotischen Höllenfahrten dereinst, wenn die letztere vor den Augen des Publikums aufgestellt sein wird, erfreuliche Gelegenheit geben, Poesie und bildende Kunst als verwandt und getrennt zu beobachten und zu beurteilen.

Auf ähnliche Weise wird sich eine Vorstellung der Eroberung von Troja, wie sie auf einer antiken Vase vorkommt, mit der Polygnotischen Behandlung vergleichen und dergestalt benutzen lassen.

Wir hatten eine Zeichnung des Vasengemäldes neben den Riepenhausischen Blättern aufgestellt. Hier ist nichts, das mit der Polygnotischen, von uns oben entwickelten Darstellungsweise übereinstimmte; alles scheint mehr ins Kurze zusammengezogen. Thaten und Handlungen werden mit voller Wirklichkeit neben einander aufgezählt, woraus sich, wie uns dünkt, ohne die übrigen, von Geschmack, von Anordnung u. s. w. hergenommenen Gründe in Anschlag zu bringen, schon mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine jüngere Entstehung schließen läßt.

Wir wünschen, diese Abbildung gedachten Vasengemäldes künftig der Riepenhausischen Arbeit beigefügt zu sehen. Denn obgleich, so viel wir wissen, Herr Tischbein solches bereits in Kupfer stechen lassen, so ist es doch immer noch viel zu wenig bekannt.

---

11. Homerischen, Virgilischen, Odyssee, 11. Buch; Virgil, Äneis, 6. Buch. — 17. antike Vase, die berühmte sog. „Vivenzio-Vase“ (aus dem Besitz des Marchese Vivenzio zu Nola) jetzt im Museo Nazionale in Neapel (Nr. 2422). Vergl. Overbeck, Die Bildwerke zum troischen Sagenkreis. Braunschweig 1853. S. 617 Nr. 100 Abb. in Tischbeins „Homer in Zeichnungen nach Antiken ꝛc.“, Stuttgart 1801. Heft 9, Tafel 5 u. 6. — 31. zu wenig bekannt. Als Überleitung folgen hier noch im ersten Druck einige Schlußworte: „Und so wenden wir uns, nach diesem weiten, doch hoffentlich nicht für zwecklos gehaltenen Umweg wieder zu dem eigentlichen Gegenstand dieser Blätter, zu unserer Kunstausstellung, wovon noch einiges zu erwähnen blieb.“

Über Polygnots Gemälde
auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi, mit Beziehung auf die von Fr. und Joh. Riepenhausen entworfenen Umrisse und Erläuterung derselben.

(Extra-Beilage zum dritten Quartal der Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung 1805. IV Seiten.)

— — — — — — — — — — — — — — —

Wir ehren und schätzen das schöne Talent der Verfasser in seinen verschiedenen Äußerungen nach Würden und hegen überhaupt den besten Willen gegen sie, können uns aber an ihrer ahnungsvollen, gestaltlosen Ansicht der Kunst des Altertums durchaus weder erfreuen, noch dieselbe für die wahre, nützliche und fördernde halten. Wer mag z. B. wohl verstehen, was die unendlich geheimnisvolle Offenbarung des Gemüts sein soll, von welcher Seite 19 geredet wird? Eben daselbst findet sich die erweislich unrichtige Behauptung, Malerei sei ihrer Natur nach symbolischer als die Plastik, und auf der 20. Seite verstricken sie sich in einen noch unverzeihlicheren Irrtum. „Niemals (so heißt es) war der Grieche zu der Erfindung eines solchen Kunstwerks gelangt, in welcher sich der Geist der ganzen Welt mit allem seinem Glanze, allen seinen Verborgenheiten und seiner

1. Über Polygnots Gemälde. Die hier besprochenen Publikationen, beide in Göttingen 1805 erschienen, waren schon in der Nr. 144 der Jen. Allgem. Litt.-Zeitg. kurz angezeigt worden. Diese Anzeige hatte Goethe am 1. Juni 1805 an Eichstädt übersandt; doch enthält weder der Begleitbrief noch der Artikel selbst irgend etwas, woraus auf Goethes Autorschaft geschlossen werden könnte. Der Stil, zumal im Schlußsatz, weist sogar entschieden Meyersches Gepräge auf. Wir haben daher die Anzeige nicht aufgenommen. Der größere Aufsatz über denselben Gegenstand ist ebenfalls Meyers Eigentum. Goethe sagt in seinem Briefe an diesen vom 22. Juli 1805, er habe nur eine einzige Stelle verstärkt: „Es ist Zeit, daß man sich erklärt, wie man über diese Narrenspossen denkt; denn bei einem Frieden mit solchen Leuten kommt doch nichts heraus, sie greifen nur desto unverschämter um sich.“ Nach diesen Worten unterliegt es keinem Zweifel, daß nur die oben wiedergegebene Stelle die von Goethe verstärkte sein kann, was Michael Bernays (Goethes Briefe an Friedrich August Wolf S. 61 Anm. 5) zuerst bemerkt hat. Da die wenigen Worte zum Verständnis nichts von dem übrigen Inhalt des Aufsatzes voraussetzen, so haben wir auf den Abdruck der Meyerschen Arbeit verzichtet.

entzückenden herrlichen Hoheit offenbart; diese lag außerhalb des Umfangs seiner Möglichkeit und war späteren Zeiten vorbehalten, in welchen eine andere, göttlichere, geheimnisvollere Religion eine andere, durch sie wiedergeborene Welt mit neuer Vortrefflichkeit überströmen sollte.“ Wem ist in diesen Phrasen die neukatholische Sentimentalität nicht bemerklich, das klosterbrudrisierende, sternbaldisierende Unwesen, von welchem der bildenden Kunst mehr Gefahr bevorsteht als von allen Wirklichkeit fordernden Kalibanen?

— — — — — — — — — — — — — — — —

---

6 f. das ... Unwesen. „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ von Tieck und Wackenroder (Berlin 1797) und „Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte“ von Tieck (Berlin 1798), die beiden Schriften, die zuerst die neue mittelalterlich-christliche Richtung in der bildenden Kunst vertreten. — 8. als von ... Kalibanen. Der mißgestaltete Kaliban aus Shakespeares „Sturm“ ist ein sehr geeigneter Vertreter des äußersten Realismus.

Kleine Notizen.

1.

(Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung 1804, Nr. 1.)

Da bei einer Verbindung, wie solche unser Institut voraussetzt, gar manches mitgeteilt wird, was weder zur Zeitung noch zum Intelligenzblatt im strengen Sinne geeignet ist, was man aber doch dem Publikum an einer bedeutenden Stelle bekannt machen möchte: so ist die Einrichtung getroffen worden, daß im eintretenden Falle am Schlusse des Intelligenzblatts ein Strich gezogen und mit einiger Auszeichnung das Einzurückende abgedruckt werden soll.

2.

(Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung 1804, Nr. 3.)

Die Einrichtung, am Schlusse des Intelligenzblattes mit einiger Auszeichnung gewisse Mitteilungen abzudrucken, veranlaßt die Gesellschaft Weimarischer Kunstfreunde, die Expedition der J. A. L. Z. zu ersuchen, ihr daselbst von Zeit zu Zeit einigen Raum zu vergönnen. Das diesjährige Programm, wenn es sich schon durch mehrere Blätter ausdehnt, konnte doch nicht alles fassen, was man Künstlern und Liebhabern baldigst mitzuteilen wünscht. Außerdem kommen auch bei gedachter Gesellschaft so mancherlei Anfragen vor, welche man, in so fern sie ein allgemeines Interesse haben, auf diesem Wege zu beantworten dächte, wodurch mit Gönnern und Freunden ein ununterbrochenes Wechselverhältnis zu unterhalten wäre.

---

1. Kleine Notizen. Diese beiden kurzen Bemerkungen sind Goethen zuzuschreiben, die erste wegen des ihm eigentümlichen „bedeutend", die zweite gleichfalls aus stilistischen Gründen. Die Stelle unter dem Strich nennt Eichstädt in einem Briefe an Goethe später einmal „das von Ihnen geheiligte Plätzchen"; dort erschien auch das Urteil über die Preisarbeiten von 1804, der Aufsatz über zwei Landschaften von Philipp Hackert, einige litterarische Notizen und Epigramme Goethes.

Vorlesungen über die Malerei von Heinrich Füeßli, Professor an der königlich großbritannischen Kunstakademie in London. Aus dem Englischen von Johann Joachim Eschenburg. Braunschweig bei Vieweg. 1803.

(Jenaische Allgemeine Litteratur-Zeitung 1804, Nr. 33—34.)

Wenn ein Mann wie Eschenburg eine solche Arbeit leistet, so möchte man sie immer ohne weitere Nachforschung für gut annehmen; allein er hatte hier mit Schwierigkeiten zu kämpfen, die ihn genugsam entschuldigen, wenn er sie nicht völlig überwinden konnte.

Der Verfasser bedient sich durchaus eines metaphorischen Stils, der ihm zwar sehr gut läßt, indem durch eine gewissermaßen poetische Diktion der Gegenstand genau umtastet wird; hingegen befindet sich der Übersetzer dabei in einer desto unbequemeren Lage.

Worte haben öfters in der einen Sprache ganz andere Bezüge zu den Gegenständen und unter sich selbst als in der anderen, welches vorzüglich von ihren verschiedenen Ableitungen herkommt und sich am auffallendsten zeigt, wenn sie metaphorisch gebraucht werden.

Das metaphorische Wort hat, gegen die einfache Darstellung

1. Vorlesungen über die Malerei. Die eigentliche Recension des Werkes ist von Meyer, Goethe fügte nur die hier wiedergegebene Vergleichung des Originals mit der Übersetzung hinzu, wobei, wie er sagte, recht bedeutende Dinge zur Sprache kämen. Siehe Goethes Briefe an Eichstädt vom 7., 18. und 19. Januar. — Eschenburg erkannte in einer „Selbstkritik" in Nr. 30 des Intelligenzblattes die Billigkeit von Goethes Beurteilung an und verbesserte selbst noch eine Anzahl Fehler in seiner eigenen Arbeit. Goethe nannte das (zu Eichstädts Brief vom 11. März) eine artige Erscheinung. Er fügte hinzu: „Freilich sind wir sehr glimpflich verfahren; denn, unter uns gesagt, ist der Sache bloß durch eine ganz neue Übersetzung zu helfen." — In Goethes Handschrift, die wir zum erstenmal vergleichen konnten, ist der ursprüngliche Eingang gestrichen. Er lautet: „Ob man schon bey einem so reichhaltigen Werke, das eine unerschöpfliche Materie behandelt, immer wieder angeregt wird, aufs neue in die Sache einzugehen; so mag es doch für dießmal bey dem bewenden, was Recensent Nr. 0 umständlicher ausgeführet hat, man fügt nur versprochenermaßen einige Bemerkungen über das Verhältniß der Urschrift zur Übersetzung hinzu [zufügen von anderer Hand]. Wenn ein Mann wie Eschenburg" 2c. — 21. Das metaphorische Wort. In der Handschrift von Goethe eigenhändig geändert aus „Die Metapher".

oder gegen den Begriff gehalten, immer etwas Trübes; metaphorische Redensarten und Perioden laufen noch größere Gefahr, den Gegenstand zu entstellen, und wenn bei Gleichnisreden vielleicht Subjekt, Prädikat, Zeitwort, Partikel in einer Sprache geschickt zusammentreffen, so wird man es doch in vielen Fällen für unmöglich erklären, eine solche Stelle in fremde Sprachen genau zu übersetzen.

Denn indem sich der Übersetzer bemüht, seine Metapher der Originalmetapher anzunähern, welche doch auch nur eine Annäherung zum Gegenstande oder Gedanken war, so entsteht aus dieser doppelten Annäherung gewöhnlich eine Entfernung, die nur dann vermieden werden kann, wenn der Übersetzer ebenso gut Herr der Materie ist als der Verfasser.

Hier einige Beispiele solcher nicht ganz passend übertragenen Metaphern mit Vorschlägen zur Veränderung, um der Kürze willen, begleitet. Man findet die Stellen Seite 56 und 57 des Originals, sowie Seite 88 und 89 der Übersetzung.

Mantegna, led by the contemplation of the antique, fragments of which he ambitiously scattered over his Works.

Mantegna hielt sich an das Studium der Antike, von welcher er seinen Werken überall Spuren einzuverleiben sich eifrig bestrebte.

Mantegna, geleitet durch die Betrachtung der Antike, deren Bruchstücke er mit Anmaßung über seine Werke zerstreute.

Hence in his figures of dignity or beauty we see not only the meagre forms of common models, but even their defects tacked to ideal Torsos.

Daher sehen wir in seinen Figuren von Würde und Schönheit nicht nur die magern Formen gemeiner Urbilder, sondern selbst ihre Fehler an idealischen Torsos angebracht.

Daher sehen wir an seinen Figuren, welche Schönheit oder Würde darstellen sollen, nicht allein die magern Formen gemeiner Urbilder, sondern selbst ihre Fehler an idealische Torsos angeflickt.

His triumphs are a copious inventory of classic lumber, swept together with more industry than taste, but full of valuable materials.

Seine Triumphe enthalten einen reichen Vorrat klassischen Kehrichts, mit mehr Fleiß als Geschmack zusammengefegt, aber reich an schätzbaren Materialien.

Seine Triumphe sind ein gehäuftes Inventarium klassischen Trödelkrams, mit mehr Fleiß als Geschmack zusammengeschoben, aber voll schätzbarer Materialien.

Man sieht aus diesen Stellen, daß der Verfasser den Mantegna als einen zusammenstoppelnden Künstler bezeichnen will; (ob mit Recht, kommt hier nicht zur Frage). Der Übersetzer hingegen behandelt diesen Künstler erst zu gut, dann zu schlimm, und das bloß durch ein Zu- und Abrücken der Metaphern.

Wir enthalten uns, mehrere Stellen anzuführen, wo man auf eine sehr interessante Weise bald mit dem Verfasser, bald mit dem Übersetzer zu rechten hätte. Nur eines bemerken wir, worauf wir oben schon hindeuteten. Seite 86 der Übersetzung in der Note steht: „Das Gemälde ist auf Holz"; dagegen sollte es heißen: „Das Kruzifix [des Brunelleschi] ist von Holz", wie auch das Original dieses alte Schnitzwerk bezeichnet.

Möchte es dem Übersetzer gefallen, vielleicht mit Beirat des Verfassers zu einer zweiten Auflage die Arbeit nochmals durchzugehen, damit unsere teutschen Künstler und Kunstfreunde durch nichts abgehalten würden, ein so schätzbares Werk zu genießen und zu nutzen!

---

19. Kruzifix. Brunelleschis im Wetteifer mit Donatello gearbeitetes Kruzifix in S. Maria Novella zu Florenz.

Zwei Landschaften von Philipp Hackert.

(Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung 1804, Nr. 19 und 20.)

Vor einigen Tagen sind in Weimar zwei beträchtlich große, in Öl gemalte Landschaften von Philipp Hackert angekommen, zur Verzierung des fürstlichen Schlosses bestimmt, deren Gegenstände interessant sind und die Ausführung so vorzüglich ist, daß man sich verbunden glaubt, den Freunden der Kunst nähere Nachricht davon mitzuteilen.

Eins dieser Bilder zeigt, von der Höhe der Villa Madama herunter, die Aussicht über einen Teil der Campagna di Roma nach den Gebirgen des Sabinerlandes hin, welche im Schimmer des Abendlichts glühen; man sieht den Tiberstrom mit mannigfaltigen Wendungen die Ebne durchfließen, im Mittelgrund Ponte Molle nebst einem Stücke der geraden, zur ehemaligen Porta Flaminia, jetzt del Popolo führenden Straße.

Das andere Gemälde stellt die nicht weniger merkwürdige Gegend um Florenz dar; in blauer Ferne ragen Gebirgsgipfel von Massa Carrara hervor, näher der gegen Pisa und Livorno hin sich absenkende Teil der Apenninen. Rechts liegt Fiesole auf seinem lustigen Hügel, zur Linken die mit Landhäusern gekrönten Höhen bei Florenz, dazwischen die fruchtbare, vom Arno durchflossene Ebene gegen Prato und Pistoja hin.

Florenz selbst hat der Künstler hier so wenig, als auf dem vorigen Bilde Rom gezeigt; der Beschauer hat dasselbe hinter den

1. Zwei Landschaften von Philipp Hackert. Über Goethes Verhältnis zu Hackert, speziell den Anlaß und die Geschichte unseres Aufsatzes, siehe unsere Einleitung zu Goethes Biographie des Malers (Werke Bd. 27, S. 91 f.). Schon nach dem dort Angeführten ist es wahrscheinlich, daß Goethe und nicht Meyer der Verfasser sei; bestätigt wird diese Vermutung durch die von v. Biedermann (Briefe an Eichstädt S. 253) hervorgehobene Verschiedenheit des Urteils und Ausdrucks zwischen dieser Besprechung und Meyers späterem Aufsatz über Hackerts Kunstcharakter (Bd. 27, S. 267). Zu den Bildern selbst vergl. auch Bd. 27, S. 119 Z. 9 ff.

Bäumen des mit Vieh reich staffierten Vordergrundes zu suchen; der nicht weit von der Porta S. Frediano gelegene Monte Oliveto ist jedoch noch sichtbar. Eine belebtere, reichere, erfreulichere Gegend möchte wohl schwerlich gefunden werden, wenige auch, welche in Bezug auf Geschichte mehr Interesse haben dürften; denn in diesen lieblichen Gründen sind Künste und Wissenschaften der neuern Zeit zuerst wieder aufgegangen.

Gemälden, welche so wie diese zwei Hackertischen Werke treu nach der Natur gemalte Aussichten darstellen, würde großes Unrecht widerfahren, wenn man sie nach dem Maßstabe beurteilen wollte, den der höchste Begriff von der Landschaftmalerei dem Kunstrichter an die Hand giebt. Im allgemeinen gehören sie freilich mit zu diesem Fache, machen aber eine untergeordnete Art desselben aus. Wenn der Landschaftmaler im edelsten Sinne sich landschaftlicher Formen mit Freiheit bedient, um sein Gedicht darzustellen, und alle Springfedern der Kunst in Bewegung setzt, um durch Ton, Farbe, Beleuchtung, Anordnung u. s. w. ein schönes Ganzes zu erzielen, so unterwirft sich hingegen der Maler von Aussichten den Bedingungen gewissenhafter Treue, er behält keine andere Freiheit als allenfalls die Wahl des Standpunkts und der Tageszeit, hat aber auch die übernommenen Pflichten erfüllt, sobald alle in seinem Gesichtskreis gelegenen Gegenstände mit möglichster Wahrheit dargestellt sind.

Wenn man jene gewiß billige Unterscheidung den erwähnten Gemälden Hackerts zu gute kommen läßt und solche als Abbildungen der Gegend um Rom und Florenz betrachtet, so sind sie ungemein preiswürdig, ja, in so ferne bloß Wirklichkeitsforderungen befriedigt werden sollen, beinahe als Gipfel der Kunst anzusehen. Besonders gilt dieses von der Aussicht bei Florenz; man kann die zahlreichen Landhäuser, die Kirchen und Klöster alle wiedererkennen, jedem Pfad nachgehen, den Hügel von Fiesole besteigen, den Arno verfolgen, bis wo er sich ferne zwischen Höhen verbirgt und nur noch aufsteigende Dünste seinen Lauf verraten. Alles dieses ist mit einer Kunstfertigkeit ausgeführt, die in Erstaunen setzt, bis ins kleinste Detail vollendet, doch weder mühsam noch trocken. Die vollkommen gelungenen Stellen gehen eigentlich, man erlaube uns den nicht gewöhnlichen, aber hier passenden Ausdruck, etwa eine Meile in das Bild hinein erst an; von dort bis zu den fernsten Gebirgen, möchten wir in der That

zweifeln, ob sich eine wahrhaftere Darstellung wirklicher Gegenstände dieser Art denken lasse. Der Vordergrund, an sich betrachtet, befriedigt fast ebenso sehr; Steine, Felsen, grasiger Boden, alles dieses ist vortrefflich, ausführlich behandelt und charakteristisch dargestellt. Für die Wirkung des Ganzen dürfte es zwar besser gewesen sein, den Vordergrund weniger reich mit Vieh zu staffieren; man würde solches in Hinsicht der Bedeutung sogar verlangen können. Denn die Gegend um Florenz ist vornehmlich ergiebig an Öl und Wein, ernährt hingegen nur wenig Vieh; aber Herr Hackert hat weder Weinranken noch Olivenbäume sehen lassen; doch wir bemerken eben, daß unsere Wünsche sich über die Grenzen der Aussichtsgemälde in das Gebiet der höhern, dichterischen Landschaftmalerei verlieren, und wenden uns also zu dem ersterwähnten Gemälde, worauf die Gegend bei Rom abgebildet ist.

Mittelgrund und Ferne, so weit die Ebene reicht, können hier ebenfalls für beinahe unverbesserlich gelten; die Hügel bei Aqua acetosa sind wunderbar schön ausgeführt, mit wohlbeobachteter Übereinstimmung des Tons, und gleichwohl könnte ein jeder derselben für sich allein ein kleines herrliches Gemälde vorstellen. Die entfernten hohen Gebirge scheinen etwas zu lackrot gefärbt, und gegen den mit Sonnenschein übergossenen Mittelgrund haben die Farben der nächsten Gegenstände nicht Glanz und Schimmer genug. Doch wir sind weit entfernt, solches dem Künstler zum Vorwurf machen zu wollen, sondern möchten vielmehr die Schuld der Palette beimessen, welche nicht hinreichende Mittel enthält, um das hohe Farbenspiel einer solchen Scene in allen Teilen genau der Natur nachzuahmen.

Über Majolika-Gefäße.

(Extra-Beilage zum dritten Quartal der Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung 1804.)

Seit fast einem halben Jahrhundert ist die Achtung für bemalte altgriechische Gefäße in gebrannter Erde immer höher gestiegen, allgemeiner geworden, und als ob ihnen die vormals bewiesene Geringschätzung nunmehro gutgethan werden sollte, scheinen sie vorzüglich vor jeder anderen Art von Denkmälern alter Kunst die Zuneigung der Liebhaber und Ausleger zu genießen.

Dagegen sind während eben der Zeit minder günstige Gesinnungen für die sogenannte Majolika, für die bemalten Gefäße aus neuerer Zeit, eingetreten, ja wir möchten behaupten, dieselben wären gegenwärtig weniger gesucht und geschätzt, als die Bilder von gutem Geschmack und schöner Erfindung auf manchen derselben verdienen. Wir glauben deswegen nichts Überflüssiges zu thun, wenn wir historische Nachrichten von der Entstehung dieser Art Kunstprodukte mitteilen, auch über den eigent-

1. Über Majolika-Gefäße. Hirzel und v. Biedermann haben sich dafür ausgesprochen, daß diese Abhandlung Goethen zuzuschreiben sei, und Strehlke hat sie daraufhin in seine Ausgabe aufgenommen. Bestimmend erschien eine Äußerung Goethes an Eichstädt: daß er für das Osterprogramm einen Beitrag von Voß erwünsche, weil er alsdann auf Johanni, also für das Programm des dritten Quartals, wieder etwas Tüchtiges leisten könnte (27. Januar 1804), die Übersendung der Abhandlung und Eichstädts Dank dafür, und die Besorgung der Revision durch Goethe und Meyer (Briefe an Eichstädt S. 92 ff.). Sehr kräftig können diese Beweise nicht genannt werden, zumal da ihnen noch begründete Bedenken entgegenzusetzen sind. Der Stil scheint, wie schon Weizsäcker (Einleitung S. LXXVIII) bemerkt hat, eher für Meyer zu sprechen, und ferner liefert Goethes Tagebuch ein gewichtiges negatives Zeugnis. Es enthält nämlich keine einzige Notiz über eine Beschäftigung Goethes mit dem Gegenstand der Abhandlung, dagegen sind darin drei Briefe an Meyer vom 26. und 28. Juni und 12. Juli erwähnt, die sich auf die Majolika beziehen. Der zweite derselben war von drei Schüsseln begleitet. Goethe forderte Meyern darin auf, aus den übersandten Schüsseln zu wählen, wohl für die Illustration des Aufsatzes, was denn doch wiederum nahe legt, Goethen als den Verfasser anzusehen. Bei dieser Sachlage hielten wir es für angezeigt, die Arbeit aufzunehmen, ohne jedoch hierdurch mit unbedingter Sicherheit für Goethes Autorschaft eintreten zu wollen. Goethe besaß selbst eine bedeutende Sammlung von Majolika-Gefäßen, über deren Anschaffung er in den Annalen 1817 (Bd. 25, S. 89) und an Zelter 6. November 1827 berichtet. Vergl. Schuchardt II, S. 347 ff., Nr. 308 ff. und besonders S. 349 Goethes Wertschätzung der Majolika. Die Unzulänglichkeit und Unvollständigkeit dieses Aufsatzes ist im Hinblick auf das gerade damals kunsthistorisch sehr wenig beachtete Stoffgebiet zu beurteilen. Eine vollständige Berichtigung aller Irrtümer ist hier unmöglich, daher sind besonders die Anmerkungen Heinrich Meyers im folgenden im wesentlichen unkommentiert geblieben.

lichen Kunstwert derselben, wie nicht weniger von den ihnen verwandten Invetriati oder der sogenannten Arte della Robbia nötige Auskunft geben.

Wer die Majolika-Gefäße als Nachahmungen der bemalten antiken Vasen betrachten will, setzt sich der Gefahr einer völlig unrichtigen Ansicht aus. Sie sind, so in der Form als in Geschmack und Darstellungen, von jenen alten Monumenten wesentlich unterschieden; hingegen ist es keinem gegründeten Zweifel unterworfen, daß die Majolika ein eigentümlicher Zweig der neuern Kunst und eine Folge der glasurten plastischen Arbeiten gewesen, über welche letztere wir uns demnach zuerst erklären müssen.

Lukas della Robbia,[1]) ein verdienter Künstler, der zu Florenz im Anfange des 15ten Jahrhunderts geblühet, hatte durch mehrere treffliche Werke in Marmor und Erz[2]) zur Verherrlichung seiner Vaterstadt redlich mitgewirkt, aber den hohen Ruhm doch nicht erlangt, welchen seine drei großen Kunst- und Zeitgenossen Brunelleschi, Donato und Ghiberti durch früher aufgestellte Produkte ihrer bewundernswerten Talente erwarben. Daher versuchte er, um sich auf eine andere Weise Beifall und besseren Gewinn zu verschaffen, Bilder aus gebranntem Thon mit farbigen Glasuren zu überziehen. Der Reiz der Neuheit, der Wohlfeilheit, der Farben, des Glanzes, nebst dem Glauben an ewige Dauer solcher Arbeiten, begünstigten dieses Unternehmen beim Publikum

1) Lukas della Robbia wurde um das Jahr 1388 geboren und war, gleich den meisten plastischen Künstlern seiner Zeit, anfänglich ein Goldschmied. Baldinucci will vermuten, er sei des L. Ghiberti Schüler gewesen, welches aber darum etwas unwahrscheinlich ist, weil die frühesten Werke unseres Künstlers nicht in Erz, sondern in Marmor gearbeitet sind.

2) Das weitläuftigste Werk in Marmor, welches L. della Robbia hinterlassen hat, ist die Verzierung einer der großen Orgeln in der Domkirche zu Florenz. Daran sind vornehmlich einige Figuren von Kindern, welche Musik zu machen scheinen, mit ungemeiner Sorgfalt ausgeführt, voll Wahrheit des Ausdrucks und gefälliger Naivetät. Gleich unter diesem Ornament sind die Pforten der Sakristei von unserm Künstler in Bronze gearbeitet und mit zehn Basreliefen gezieret, worauf man den Heiland, die Jungfrau Maria, vier Evangelisten und ebenso viele Kirchenväter dargestellt sieht; einer jeden dieser Figuren stehen zwei Engel zur Seite, alle haben ungezwungene Stellungen, geistreiche Köpfe und zierlich gelegte Gewänder, die im Geschmack denen des L. Ghiberti nicht unähnlich sind.

2. Invetriati, farbig glasierte Thonarbeiten, „terra invetriata“. Während man bis zum 15. Jahrhundert in Italien nur die durchscheinende Bleiglasur gekannt hatte, bediente sich die Florentiner Bildhauerfamilie della Robbia zur Glasur ihrer farbigen Terracotten der undurchsichtigen Zinnglasur, wie solche denn auch für die Majoliken selbst angewendet wurde. — 13. Robbia. Die obige Schilderung vom Ursprung seiner Erfindung ist dem Vasari (Vite etc. ed. Milanesi II, S. 173) entnommen. Über die oben genannten Meister vergl. Bd. 28, S. 485, Z. 5 Anm. — 25. 1388, vielmehr 1399. — 30. Domkirche, jetzt im Museum des Domes in Florenz.

dergestalt, daß unser Künstler, um die häufig eingehenden Bestellungen befriedigen zu können, zwei seiner Brüder zu Hilfe nehmen mußte; einer derselben hieß Oktavian, der andere Augustin, und beide waren geübte Bildhauer, kamen aber doch dem Lukas an eigentlicher Kunst und Einsicht nicht völlig gleich. Ihr Neffe Andreas della Robbia[3]) zeichnete sich durch viele treffliche Arbeiten vor mehreren andern Künstlern dieser Familie, welche insgesamt dergleichen Invetriati verfertigt haben, rühmlich aus. Vom Benedetto Buglioni,[4]) ihrem Seitenverwandten, sind ebenfalls schätzbare Werke ähnlicher Art vorhanden; überdem sollen auch Andreas Sansovino und Franz Rustici Modelle in Erde durch die della Robbia mit Glasur haben überziehen lassen.

Die Kenntnisse, welche Musivarbeiter und Maler bunter Fensterscheiben von den glasfärbenden Stoffen schon lange besessen, leiteten vermutlich den ältern Lukas della Robbia bei den ersten Versuchen, plastische Werke mit verschiedenen farbigen Glasuren zu überziehen. Zwei große Basreliefe über den Pforten der beiden Sakristeien in der Domkirche zu Florenz[5]) hält man für

3) Vom Andreas della Robbia rühren die mit farbigen Glasuren überzogenen Medaglions her, die außen an den Logen der Hospitäle degli Innocenti und St. Paolo zu Florenz angebracht sind. Die zu St. Paolo stellen Halbfiguren von Heiligen dar, die am Hospital degli Innocenti aber Kinder in Windeln; diese letztern besonders werden sehr geachtet und verdienen es auch in der That: der Geschmack ist zwar weder kühn noch groß, aber rein und gefällig durch die anspruchslose Einfalt.

4) Benedetto Buglioni verfertigte in der Kirche St. Brancazio zu Florenz eine Pieta und eine Verkündigung, erhoben gearbeitet und bunt glasiert, wie auch ein paar runde Figuren von eben der Art. In allem herrscht zwar die löbliche Simplizität, aber auch zugleich noch etwas von der Steifigkeit des ältern Kunstgeschmacks; doch sind die Formen der Glieder nicht mager und ziemlich wohl verstanden, auch fallen die Gewänder gut.

5) Diese beiden Basreliefe des Lukas della Robbia stellen das eine die Auferstehung, das andere die Himmelfahrt Christi dar; letzteres hat einige Vorzüge vor dem ersteren. Die Apostel zu beiden Seiten des Heilandes machen zwei trefflich angeordnete Gruppen aus und haben hübsche Gewänder mit breiten Falten.

3 ff. Oktavian. Auch diese Notiz stammt aus Vasari a. a. O. S. 177. Sie ist irrig, denn der genannte Augustino ist vielmehr der Bildhauer Agostino di Duccio, der Meister der Fassade von S. Bernardino zu Perugia (geboren 1418), und Octaviano sein Bruder (geboren 1422). Vergl. die Note Milanesis zu Vasari a. a. O. Der Hauptnachfolger Lukas' ist sein Neffe Andrea della Robbia (1437—1528). Vasari bezeichnet (III, S. 375) auch den Benedetto Buglioni als Erben der Technik der Robbiaarbeiten, die ihm ein Weib aus dem Hause des Andrea della Robbia verraten habe. Diese von Baldinucci wiederholte Angabe ist jedoch offenbar irrig, da zur Zeit Andreas auch andere Künstler bereits die Robbiatechnik anwandten, dieselbe füglich kein Ateliergeheimnis mehr war. Vergl. die Note Milanesis zu Vasari II, S. 184, 1. Benedetto Buglioni (1461—1521) arbeitete u. a. tüchtige Thonskulpturen in Florenz, Perugia und Pistoja. — 11 ff. Franz Rustici ... lassen. Vergl. Vasari a. a. O. VI, S. 606. — 19. Florenz. Die Thürlünetten über den Sakristeien des Florentiner Domes entstanden 1443 und 1446. — 26. Brancazio, S. Pancrazio. Vergl. hierzu Milanesi bei Vasari II, S. 185 Note.

die frühesten Arbeiten dieser Art, die er öffentlich aufgestellt. Die Figuren derselben sind schön weiß auf blauem Feld, und sie haben also in Betracht der Farbenwirkung Ähnlichkeit mit den bekannten kleinen Basreliefs und Gefäßen, die Wedgewoods Fabrik liefert, nur sind sie nicht matt, wie diese, sondern glänzend; nachher wendete unser Künstler grüne, gelbe und sparsamer auch violette Glasuren zu sehr schönen, stark erhoben gearbeiteten Frucht- und Blumenkränzen an, welche Werken der vorerwähnten Art, nämlich mit weißen Figuren auf blauem Grund, zur Einfassung dienen.[6]) Alsdann erhielten sowohl runde als Basrelief-Figuren mancherlei Farben, oder, eigentlicher gesprochen, della Robbia verfertigte plastische Malereien.[7]) Endlich entstanden durch seine fortgesetzten Bemühungen die ersten einfachen Schmelzgemälde, das ist, es wurden Gestalten mit farbigen Glasuren auf ebenen Flächen dargestellt.[8]) Vielleicht ist hier die Bemerkung nicht am

6) Schon Vasari gedenkt eines Werks dieser Art vom L. della Robbia mit vorzüglichem Lob, und man findet dasselbe noch über der Thüre einer kleinen Kirche auf dem Mercato Vecchio zu Florenz. Es besteht aus einer Halbfigur der Madonna, welche das Christkind hält, und neben ihr schweben zwei Engel. Die Maria hat schöne Züge und sanften Charakter, das Kind viel Naives, die Engel Zierlichkeit. Der Blumenkranz, der zur Einfassung des Halbzirkels dient, worin die erwähnten Figuren stehen, ist ganz vortrefflich. Ein anderes dergleichen Werk, vor dem Speisesaal der Mönche zu St. Marco, verdient ebenfalls in Erinnerung gebracht zu werden. Die Maria betet das auf der Erde liegende Christkind an, hinter demselben sind Lilien aufgeschossen, oben neben der Madonna schweben ein paar herrliche Cherubimsköpfe, voll Reinigkeit und kindlicher Unschuld, ganz oben halten zwei Hände eine Krone über die Madonna; diese selbst hat sehr anmutige sanfte Züge. Ein sehr schön gearbeiteter Zierat von Früchten umgiebt das Ganze.

7) Zu Ende der Via dell' Ariento in Florenz ist in einer offenen Kapelle das größte uns bekannt gewordene Werk von bunt glasurten Figuren zu sehen. Dasselbe stellt, beinahe ganz rund gearbeitet, verschiedene Heilige nebst der Madonna mit dem Kinde dar, über welche letztere zwei schwebende Engel eine Krone halten. Diese Figuren stehen sämtlich in einer flachen Nische, die von einem Fruchtkranz umgeben wird, von Raum zu Raum durch runde Felder unterbrochen, aus denen Köpfe von Heiligen hervorragen. Alles ist in recht gutem Geschmack ausgeführt, gilt allgemein für eine Arbeit des alten Lukas della Robbia und wäre, als eine solche betrachtet, doppelt merkwürdig, weil dieser Künstler hier besser als in keinem seiner übrigen Werke sich der freiern Eleganz des neuern Stils angenähert und, man könnte wohl sagen, seiner Zeit vorschritt.

8) Von den Versuchen des alten L. della Robbia, mit Glasur oder Schmelzfarben auf ebener Fläche wirklich zu malen, finden sich gegenwärtig zu Florenz noch zwei an öffentlichem Ort aufgestellt; das eine Stück ist ein mit Zieraten umgebenes Wappen, außen an der Kirche Or San Michele, das andere ein Blumenkranz um die Nische, in welcher das Grabmal des Benozzo Federighi, Bischofs von Fiesole, steht, in der Kirche St. Brancazio. Dieses Werk ist eine Art von Lavor commesso; die Blumen, das Laubwerk sind dem Kontur nach ausgeschnitten und andere Stückchen mit vergoldeter Oberfläche, welche den Grund der Malerei vorstellen sollen, sauber angefügt.

4. Wedgewood. Josuah Wedgewood (1730—1795), der zu Staffordshire in England aus einer feinen Steingutmasse mittelst Stahlformen weiße, meist auf blauen Grund aufgelegte Reliefs verfertigte (Wedgewood-Ware). — 14f. ebenen Flächen dargestellt. So berichtet Vasari a. a. O. II, S. 175 „dipingere le figure e le storie in sul piano di terra cotta“. — 18. Mercato Vecchio. Vergl. Vasari II, S. 175.

unrechten Ort angebracht, daß uns in keinem von den Werken des Lukas della Robbia oder seiner Nachfolger hochrote Glasurfarbe vorgekommen ist. Diese muß für ihre Arbeit zu kostspielig oder vielleicht damals die Bereitung derselben noch nicht erfunden gewesen sein. Es sind uns einige Beispiele bekannt, wo die Glasuren vermutlich nicht den gewünschten Ton hatten und man sich durch Anstreichen mit Öl- oder Wasserfarbe zu helfen gesucht; indessen läßt sich doch unbedingt nicht behaupten, daß diese Anstriche ein anfängliches Auskunftsmittel der Künstler gewesen; allerdings könnten sie auch später und um Beschädigungen zu verbergen, aufgetragen worden sein.

Keiner von den Nachfolgern des alten Lukas della Robbia, welche glasurt-plastische Arbeiten verfertigt haben, wußte, so scheint es, das Modell so zweckmäßig wie er zu behandeln. Bei ihm giebt die Glasur den Formen mehr Rundung und Gefälliges, ohne daß sie den Ausdruck schwächt oder der Bestimmtheit des Umrisses schadet; bei den andern überfließt hingegen die Glasur, verwischt die zarten Züge und thut dem Geistreichen des Ausdrucks wesentlichen Abbruch. Dieses war ohne Zweifel mit Ursache, warum die Nachfrage nach solchen Werken abgenommen, die Zuneigung für dieselben allmählich erkaltet, ja sogar gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts völlig ausgegangen ist. Dagegen hob und vervielfältigte sich mit zunehmender Erfahrung die Anwendung farbiger Glasuren als Malerei auf ebenen Flächen.

Unter Begünstigung der Herzoge von Urbino blühte zu Casteldurante eine Fabrik von bemalten Prachtgefäßen zu häuslichem Gebrauch, die wegen des guten Geschmacks in den Darstellungen zum Teil sehr schätzbar und unter dem Namen Majolika bekannt sind. Diejenigen, welche dergleichen Gefäße

2 f. hochrote ... Farbe. In der That findet sich nur Weiß, Gelb, opales Blau, Violblau und Kupfergrün. — 12. Lukas. Das folgende Lob gilt ebenso für die Arbeiten Andreas, der Tadel nur für die minderwertigen Werkstattserzeugnisse. — 25 ff. Urbino ... Casteldurante ... Majolika. Majolika nennt man allgemeingültig die mit farbiger Bemalung und Zinnglasur versehenen Geschirre der italienischen Renaissance. Der Name stammt von der Insel Majorka, welche die Überführung der mittelalterlichen spanisch-maurischen glasierten Thongefäße nach Italien vermittelte. Unter den Fabrikationsstätten der italienischen Majolika steht neben Caffagiolo bei Florenz, Gubbio und Casteldurante Urbino an erster Stelle, wo der Herzog Guidobaldo II. um 1540 die Muster der Majolikaarbeiten durch Berufung venezianischer Maler — den im folgenden genannten Giovanni Battista Franco — und durch Verwertung Raffaelischer Motive auf eine höhere künstlerische Rangstufe erhob. Neben Raffaelischen Kompositionen sind u. a. nicht minter häufig solche seines Schülers Giulio Romano und der Urbinaten Girolamo (1476—1551) und Bartolommeo (1518—1558) Genga verwertet.

bemalten, machten oft von Zeichnungen und Kupferstichen nach Raphael Gebrauch, woraus die Fabel entstanden, dieser große Künstler habe selbst in seiner Jugend Majolika bemalt. Es dürfte indessen kaum erweislich sein, daß zu Raphaels Jugendzeit in der Gegend von Urbino schon dergleichen Gefäße verfertigt worden. Wir haben sogar auf Majolika nie Darstellungen bemerkt, welche nach Vorbildern von älterm Stil gearbeitet zu sein schienen; hingegen offenbart sich auf manchem Stück der Geschmack des Julius Romanus, der Zuccari, des Genga u. a. Aus geschichtlichen Urkunden weiß man auch, daß Joh. Baptista Franco, ein bekannter Venezianischer Maler, der eine Zeit lang zu Urbino gelebt, viele Zeichnungen zu dem bestimmten Zweck, als Vorbilder für Majolika-Gemälde zu dienen, verfertigt hat. In andern italienischen Städten entstunden ähnliche Anstalten, vornehmlich zu Pesaro und Faenza,[9]) welche auch noch fortdauerten, da die erwähnte Fabrik zu Casteldurante bereits eingegangen war; wie lange aber dieselben ihre Produkte mit einigem Kunstwert ausgestattet, ist uns nicht genau bekannt. Wir sahen einige, vermutlich zu Faenza oder zu Pesaro verfertigte Gefäße, die frühestens zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts entstanden sein konnten, weil die darauf angebrachten Malereien Bildern des Hannibal Carracci in der Farnesischen Galerie nachgeahmt sind, und einer unserer Freunde besitzt eine Schale, welche noch jünger sein dürfte, indem das Gemälde derselben im Geschmack des Peter von Cortona erfunden ist, sich auch durch gut beobachteten Ton und Haltung vor den andern auszeichnet.

9) Eine Abhandlung des Giov. Battista Passeri, worin derselbe die Geschichte der Majolika-Malerei zu Pesaro beschrieben, könnte hierüber vielleicht einiges Licht geben; doch haben wir das Werk, in welchem dieselbe gedruckt sein soll, Raccolta di Opusculi etc., stampata in Venezia 1758, nicht zur Hand bringen können.

9. Zuccari, vergl. S. 232 Z. 19 Anm. — 10 f. Joh. Battista Franco (1498—1561), unter dem Einfluß Michelangelos in Rom gebildet, dann im Dienst des Herzogs Cosimo in Florenz und zeitweilig in Rom thätig, arbeitete für die Majolikafabrik in Casteldurante. Vergl. Vasari a. a. O. VI, S. 581. — 15. Pesaro und Faenza. Die Fabriken von Pesaro in Umbrien lieferten die ältesten, noch unter maurischem Einfluß stehenden Majoliken („mezza majolica") in Italien, diejenigen von Faenza in Umbrien („Fayence") verwendeten neben denen von Florenz am frühesten die Zinnglasur („majolica fina"). In Urbino selbst folgt auf die erste, etwa bis 1560 währende Blüteperiode eine zweite bis circa 1650, in welcher die Figurenmalerei zu Gunsten der ornamentalen an Wert wesentlich zurücktritt; im 17. Jahrhundert wird die Fabrik an künstlerischer Bedeutung von derjenigen in Castelli bei Neapel wesentlich übertroffen. — 25. Cortona. Pietro da Cortona (Pietro Berettini), geboren 1596 in Cortona, gestorben 1669 in Rom, ist von höherer Bedeutung auf dem Gebiet der Dekorations- als der Historienmalerei.

Richten wir endlich unsere Betrachtungen auf den eigentlichen Kunstwert der Majolika-Gefäße überhaupt, so können dieselben unter den Produkten neuerer Kunst ungefähr auf denjenigen Platz Ansprüche machen, den die antiken Vasen in gebrannter Erde bei den Monumenten des Altertums einnehmen. Wenn sich aus unbestreitbaren Gründen leugnen läßt, daß Raphael oder andere große Meister Majolika-Gefäße bemalt haben, so ist es ebenfalls äußerst wenig wahrscheinlich, daß sich antike Vasen, von der Hand berühmter Künstler bemalt, finden werden. Doch wie es manche dergleichen alte Gefäße giebt, die wohlgezeichnete Figuren enthalten, also giebt es auch Majolika, deren Gemälde von Geschicklichkeit ihrer Urheber zeugen. Bei alledem darf man aber doch nie vergessen, daß der vornehmste Wert sowohl der antiken Vasen als der Majolika keineswegs in der künstlichen Ausführung der Gemälde zu suchen ist, sondern in den schön gedachten Darstellungen auf manchen derselben; wer darum die einen oder die andern als vorzüglich gute Muster zum Unterricht in der Zeichnung ansehen und empfehlen wollte, würde sehr irren; von guten Originalgemälden und antiken Statuen lassen sich in solchem Fall bessere Dienste erwarten; wen aber diese nicht belehren, verfehlt sicherlich seinen Zweck auch bei Vasenzeichnungen und Majolika-Gemälden. Doch es mißverstehe uns niemand und wähne etwa, daß, weil die antiken bemalten Vasen neben der Majolika erwähnt worden sind, wir beide in eine Reihe gesetzt und gleich angesehen wissen wollen. Dieses ist keineswegs unsere Meinung; vielmehr schätzen wir die antiken Vasen aus voller Überzeugung höher, weil die alte Kunst überhaupt höher und vollkommner war und also ihre Produkte, gegen die neuern gehalten, wenn sonst ein gleiches Verhältnis besteht, allemal Vorzüge haben müssen. Mit jenem Reisenden, welcher ein einziges von den Majolika-Gefäßen in der Apotheke zu Urbino einer ganzen Sammlung antiker Vasen vorzieht[10]), sind wir daher nichts weniger als einverstanden, würden uns auch willig auf Tausch mit ihm einlassen, falls derselbe eine gute Vasensammlung besäße und wir dagegen einige ansehnliche Majolika-Schüsseln und -Teller.

Die Kupfertafel mit Abbildungen von drei Majolika-Gemälden hat keinen andern Zweck, als darstellend zu bethätigen,

10) Siehe Graf Stolbergs Reise nach Italien, IV. Bd., S. 338.

wie verdienstlich in Geschmack und Gedanken manches derselben sei und wie wahrhaft würdig des Beifalls und der Unterstützung echter Kunstfreunde ein Unternehmen sein müßte, durch welches, gehörig geprüft und gesichtet, das Beste von Majolika-Gemälden gesammelt, bekannt und gemeinnützig gemacht würde.

(Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung 1804, Nr. 108, unter dem Strich.)

Den Nachrichten, welche im letzten Programm von Majolika-Gefäßen sind gegeben worden, kann ferner noch beigefügt werden, daß dergleichen Gefäße im 16ten Jahrhundert sehr hochgeschätzt wurden und man ihnen damals ungefähr die Achtung bewiesen, welche heutzutage dem Porzellan eingeräumt zu werden pflegt. Majolika von Casteldurante wurde für die vorzüglichste gehalten, und der Herzog Guidobaldus von Urbino glaubte mit einem doppelten Tafelservice (Credenza) davon dem Kaiser Karl V. ein würdiges Geschenk zu machen. Diese waren nach Zeichnungen des J. B. Franco bemalt; für andere, welche bald nachher gedachter Herzog an den König Philipp II. nach Spanien sendete, hatte Thaddäus Zucchero die Zeichnungen entworfen. Eine Anzahl ähnlicher Gefäße, an denen Form und Malerei vermutlich ebenfalls von der Angabe des Zucchero ist, werden gegenwärtig noch in der Galerie zu Florenz aufbewahrt und sind durch Erbschaft von den Herzogen zu Urbino an die Großherzoge von Toskana gekommen.

Diejenigen drei Stücke, deren Gemälde die Kupfertafel zu unserm Programm in Umrissen darstellt, rühren allem Anscheine nach ebenfalls aus der erwähnten Fabrik von Casteldurante her. Das erste, mit der Geburt des Adonis, befindet sich in Weimar, die andern beiden gehören zu einer interessanten Sammlung, die noch einige merkwürdige Stücke enthält, in der Kunstkammer zu Gotha, und sind mit gnädigster Erlaubnis des kunstliebenden Herrn Herzogs daselbst abgezeichnet worden.

---

15 f. Karl V. ... Geschenk zu machen. Vergl. Vasari a. a. O. VI, S. 581. — 19. Taddeo Zucchero (1529—1566). Über seine oben erwähnte Thätigkeit in Urbino vergl. Vasari a. a. O. VII, S. 90, und Giuseppe Campori, Notizie storiche etc. della Majolica etc. di Ferrara nei secoli XV e XVI. Modena 1871. Dargestellt waren Scenen aus der Geschichte Cäsars. — 28. Weimar. Schuchardt II, S. 354, Nr. 339. — 29 ff. die andern beiden — Gotha. Nach freundlicher Auskunft des Herrn Dr. Purgold befinden sich diese beiden übrigens unbedeutenden Majolika-Teller im Herzogl. Museum zu Gotha unter Nr. 11 (das mit „Leyer und Schwert" wandelnde Paar) und Nr. 48 (die auf dem Schwan stehende Frau), der Majolika-Sammlung.

Aus der Recension des Zeichenbuchs für Zöglinge der Kunst und Liebhaber von J. K. von Mannlich.

(Extra-Beilage zur Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung 1805. S. XII.)

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Wir wünschen, diese Blätter in die Zeichenschulen aufgenommen zu sehen, damit der Herausgeber sich in dem Fall befinde, ein so löbliches Unternehmen fortzusetzen. Künstler und Liebhaber, welche bei Zeiten durch solche Umrisse zu Raphaels Werken und von da zur Antike und zur Natur geleitet werden, wird ein guter Genius vor manchen Gebrechen unserer Zeit bewahren: vor der Neigung zur Karikatur, in der sich der formlose Witz gefällt, und vor der Halbkultur, die uns gern die altflorentinisch-deutschen mönchischen Holzschnittanfänge als das letzte Ziel der Kunst aufstellen möchte.

---

1. Aus der Recension des Zeichenbuchs. Goethe an Eichstädt 31. Januar 1805: „Hierbei der Schluß des Programms. Da noch Raum war, dehnte ich den Artikel von Mannlich etwas aus, welchen, wie das Manuskript besagt, einzuschalten bitte.“ Mit Sicherheit ist anzunehmen, daß die vorausgehende eigentliche Recension von Meyer stammt, der auch den übrigen Inhalt des Programms verfaßt hat (siehe oben S. 180), und daß nur die allgemeine Bemerkung am Schlusse von Goethe hinzugefügt ist. Ihre Tendenz entspricht der eines früheren Zusatzes (oben S. 217).

Neue Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarischen Kunstausstellungen.

(Extra-Beilage zur Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung 1808. Erstes Quartal. VIII Seiten.)

V.

Einige einzelne Gedanken und Betrachtungen eines Kunstfreundes.

Allgemein geschieht an die selbständige Kunst die Forderung, daß sie dienen soll. Die Menschenmasse, die man das Publikum nennt, die Großen, die Reichen, die Priester, die Moralisten, die Romanschreiber, die Zeitungsfreunde, die Naturforscher u. a. m. verlangen sämtlich, die Kunst soll nach ihrem Sinne, ihren Launen, zur Beförderung ihres besonderen Zwecks und Nutzens sich hingeben. Wie schwer, ja wie fast unmöglich ist es nun bei solchen Anmaßungen, daß der bildende Künstler sich wahrhaft frei mache, selbständig strebe, sich zum höchsten Zweck emporzuarbeiten.

Die Kunst hat einen idealischen Ursprung, man kann sagen, sie sei aus und mit Religion entsprungen. In den ältesten Zeiten diente die Kunst jederzeit der Religion, indem sie gewisse strenge, trübe, seltsame und gewaltsame Vorstellungen ausbildete. Deswegen fing die bildende Kunst nirgends vom Natürlichen an, sondern überall mit einer Art von barbarischem Sinn und Geschmack. So bei den Ägyptern, die sich auch aus der Knechtschaft dieses dunkeln Zustandes nie befreieten, bei den Griechen, die sich nach und nach daraus loswanden, bei den neueren Italienern,

1. Neue Unterhaltungen. An diesem Programm kann Goethen mit Sicherheit nur der Schlußabschnitt über das beigefügte Kupfer zugeschrieben werden (an Eichstädt 21. Januar 1808); doch mag Strehlkes und v. Biedermanns Vermutung, daß auch der fünfte Abschnitt von ihm herrühre, richtig sein. Das Tagebuch erwähnt nichts von der Arbeit für das Programm. — Der Titel bezieht sich auf das Programm des vorhergehenden Jahres (siehe oben S. 182) zurück.

welche mit den Griechen in ähnlichem Falle, aber nicht so weit wie dieselben gekommen waren Wenn die Kunst der Religion dient, genießt sie den Vorteil, daß ihr diese keine Schranken setzt; wenigstens ist solches bei der Religion der Griechen und der katholisch-christlichen der Fall gewesen; indessen gedenkt man hiermit nicht zu leugnen, daß jene der Kunst überhaupt noch günstiger war als diese.

Es ist ein artiges Märchen, daß der Schatten eines Liebhabers zur Erfindung der Zeichenkunst Anlaß gegeben habe; allein die Neigung beschränkt das Gefühl, wenn die Religion hingegen es erweitert. Eine Kunst, die vom Porträt anfing, käme in Gefahr, niemals vorwärts zu gehen; der Kunst auf ihrer untersten Stufe bleibt noch immer die Fertigkeit, ein leibliches Porträt zu machen.

Die echte Kunst hat einen idealen Ursprung und eine ideale Richtung; sie hat ein reales Fundament, aber sie ist nicht realistisch.

Die Natur ist schön — bis an eine gewisse Grenze. Die Kunst ist schön durch ein gewisses Maß. Die Naturschönheit ist den Gesetzen der Notwendigkeit unterworfen, die Kunstschönheit den Gesetzen des höchstgebildeten menschlichen Geistes; jene erscheint uns darum gleichsam gebunden, diese gleichsam frei.

VII.

Das dem gegenwärtigen Programm beigefügte Kupfer zeigt den Gedanken, wonach man einem verdienten preußischen Helden und Staatsbürger, der am 14. Oktober gleichfalls sein Leben zugesetzt, ein Monument errichten wollte, welches aber in der Folge nach einer anderen Zeichnung geschah. Ist die dargestellte Allegorie deutlich, so bedarf sie keiner näheren Erklärung, und wir fügen deshalb nichts weiter hinzu, als daß wir uns unseren Freunden und Gönnern auch für dieses Jahr bestens empfehlen.

---

8. artiges Märchen. Im Anschluß an Plinius 35, 151. Die Tochter des korinthischen Töpfers Butades machte vom Gesicht ihres scheidenden Geliebten beim Schein der Lampe einen Schattenriß an der Wand. — 24 ff. einem verdienten ... zugesetzt. Es war der Generallieutenant Friedrich Wilhelm Karl Graf von Schmettau, geboren 1742, der in der Schlacht von Auerstädt am 14. Oktober 1806 verwundet, am 18. in Weimar gestorben war. Schon zu Anfang des Jahres 1807 schrieb Goethe wegen eines Monuments für ihn an Frau von Stein; damals mag die dem Programm beigefügte Zeichnung entstanden sein.

Altes Gemälde.

(Programm zur Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung 1809. S. I—III.)

Das in vorstehendem Kupferstich verkleinert abgebildete Gemälde von seltener Vortrefflichkeit wurde durch ein günstiges Ungefähr vor nicht langer Zeit einem unserer Freunde zugewendet. — Von welches großen Künstlers Hand solches herrühre, mögen wir auszumachen nicht unternehmen, teils weil es schwer ist, die einmal anders Gesinnten in dergleichen Fällen von ihrer Meinung abzubringen, teils weil in der That ein Irrtum leicht kann begangen werden. Überdies hat der wahre Wert eines Kunstwerks mit dem Namen, den es führt, eigentlich nichts zu schaffen; und so soll auch unser Bericht von dem hier in Frage kommenden Gemälde sich ohne Nebenabsicht bloß mit den wesentlichen Verdiensten desselben beschäftigen.

Alt ist das Werk unstreitig und im ganzen ziemlich wohl erhalten; wahrscheinlich aber ist der Ton der Farben überhaupt

1. Altes Gemälde. Minor hat (Grenzboten 1884, 3, 555 ff.) den Nachweis geliefert, daß dieser Aufsatz von Goethe stammt. Er stützte sich dabei auf die Angabe A. W. Schlegels in dem „Verzeichnis einer von Eduard d'Alton, weiland Professors der Archäologie und Kunstgeschichte an der Königl. Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, hinterlassenen Gemäldesammlung. Nebst einer Vorerinnerung und ausführlichen Beurteilung dreier darin befindlicher Bilder. Herausgegeben von A. W. Schlegel. Bonn 1840". Darin heißt es, über das zweite der drei schätzbarsten Gemälde der Sammlung habe Goethe schon vor Jahren das Wort geführt Minor beweist, daß ein Irrtum Schlegels hier ausgeschlossen sei. Über den Besitzer des Gemäldes d'Alton und seine Beziehungen zu Goethe siehe Gaedertz in Westermanns Monatsheften, Mai 1889, S. 239—253. Dort ist erwähnt, daß d'Alton das Bild aus dem Nachlaß des Grafen Rottenhahn erworben hat, und es an Meyer nach Weimar sandte, wo es am 17. September 1808 eintraf. Meyer bestätigte den Empfang durch einen Brief, der in einzelnen Ausdrücken sich fast wörtlich mit Goethes Beurteilung deckt, was Gaedertz aus ihrer gemeinsamen Betrachtung und Besprechung des Gemäldes erklärt. Weizsäcker (Vierteljahrsschr. für Litteraturgesch. 2, 600) hält dies für einen Beweis der Autorschaft Meyers; doch kann demselben neben den von Minor angeführten Zeugnissen kein genügendes Gewicht beigemessen werden. — In Goethes Tagebuch beziehen sich folgende Stellen auf den Gegenstand unserer Abhandlung: 3. Mai 1808 Herrn E. d'Alton zu Ober-Auerach bei Bamberg (wegen seiner Anfrage über ein Bild von Correggio), 7. Dezember 1808 Vorsatz zum Neujahrsprogramm, 1. Januar 1809 Programm für Jena. Die Behauptung in der zweiten Auflage von Goedekes Grundriß IV, 700, daß im Litterarischen Centralblatt 1884 Sp. 1430 Minors Zuweisung bestritten worden sei, entspricht nicht der Wahrheit. Dort ist nur betont, daß bereits 1862 Hirzel den Aufsatz für Goethe in Anspruch genommen hat.

etwas dunkler geworden, als er anfänglich sein mochte. Geschmack und Behandlung erinnern, das kann niemand leugnen, zunächst an Correggio. Aus diesen Ursachen werden wir uns im Verfolg oft auf denselben vergleichend berufen müssen: allein es geschieht keineswegs mit dem Vorhaben, ihm unser Bild bestimmt zuzueignen, sondern allein darum, weil zur Prüfung desselben keines anderen Malers Werke einen so schicklichen und zu gleicher Zeit hohen Maßstab darbieten.

Betrachtet man nun erstlich die Erfindung und Komposition überhaupt, so erscheint hier zwar nicht der hohe Grad sentimentaler Innigkeit, wie etwa in Correggios bekannter Vermählung der heil. Katharina, oder in der Madonna la Zingara, oder der Madonna mit dem Kinde, dem ein Engel Früchte bringt; auch ist in den eben genannten Bildern die Anordnung eleganter; indessen fehlt es dem unseren ebenfalls nicht an Zartgefühl und dem freundlichen Beisammensein, welches Correggio in seinen Bildern so gerne darzustellen unternahm, und welches selten einem anderen so gut als ihm gelungen ist.

Die Formen sind so, wie sie diesem großen Meister gewöhnlich waren: weniger ausschweifend und rundlich als im St. Georg zu Dresden, oder in der Kuppel zu Parma u. s. w. gleicht der Geschmack der Zeichnung in unserem Bilde am besten der Zeichnung im Gemälde vom heil. Sebastian. Nicht ohne Wahrscheinlichkeit würde man sogar mutmaßen können, das junge Mädchen sei mit dem jungen Mädchen in jenem Gemälde, welches eine Kirche in der Hand hält, nach einerlei Modell, nur um ein oder ein paar Jahre später gemalt. Ähnlichkeit mit den Zügen des Pfeilschnitzers läßt sich ebenfalls nicht verkennen, und Köpfe, welche mit dem Kopf des Knaben übereinstimmen, sind ohne Mühe häufig in Correggios Werken nachzuweisen.

11 f. Vermählung ... Katharina. Correggio hat dieses Thema oft behandelt; am berühmtesten ist das etwa um 1519 entstandene Gemälde im Salon carré des Louvre. — 12. Madonna la Zingara, im Museum von Neapel, nach dem seltsamen Kopfputz der Madonna die Zingarella (Zigeunerin) genannt, auch als Madonna del Coniglio (Kaninchen) bekannt. — 13. Madonna ... Früchte bringt. Gemeint ist wohl das in mehreren Exemplaren vorhandene Gemälde der Madonna, welche das Christkind stillt, während ihm der kleine Johannes Früchte darbietet [Rom, Pest, Petersburg]. — 20 f. St. Georg zu Dresden. Die „Madonna des heiligen Georg“ (Dresdener Galerie Nr. 153), zwischen 1530 und 1532 für San Pietro Martire zu Modena gemalt. — 21. Kuppel zu Parma. Gemeint ist die „Himmelfahrt Christi“ in der Kuppel von S. Giovanni Evangelista (1521—1524) oder die „Himmelfahrt Mariä“ in der Domkuppel (1526—1530). — 28. Pfeilschnitzer. Wohl das früher auf Correggio getaufte Gemälde „Cupido als Bogenschnitzer“ in der Belvedere-Galerie in Wien, jetzt im Kaiserlichen Hofmuseum, Katalog Nr. 62, von Julius Meyer (Correggio. Leipzig 1871. S. 385, Nr. 41) dem Parmeggianino zugeschrieben.

Es dürfte fast scheinen, als ob wir hiemit dem berühmten Haupt der lombardischen Schule einförmige Manier in seinen Bildungen vorwerfen wollten; indessen ist der Sinn unserer Bemerkungen durchaus nicht tadelnd. Das Manierierte entspringt nicht daraus, daß ein sehr schönes oder interessantes Gesicht in verschiedenen Bildern öfter erscheint, denn auch im Leben sieht man dieselbe schöne Gestalt gern oft; sondern, wenn derselbe Ausdruck, Gestalt, Motive u. s. w. schicklich und unschicklich bis zum Überdruß wiederholt sind, und der Beschauer gleichsam schon zum voraus weiß, was er zu sehen bekommt. Die größten Meister, Raphael selbst nicht ausgenommen, haben gewisse Favoritgesichter, welche selten in einem ihrer Bilder fehlen, und Kunst und Gemüt hat sich gewöhnlich in denselben am besten ausgedrückt.

Correggio brachte im Ausdruck, besonders bei jugendlichen Figuren, Weibern und Kindern, die ihm eigentümlichen frohen Mienen, ein heiteres Lächeln mit geöffnetem Munde und stark vertieften Seiten desselben an; seine Nachahmer sind darüber fast allemal ins karikaturmäßig Manierierte verfallen, und zuweilen hat er auch selbst, zumal in seinen späteren Arbeiten, ein wenig die Grenzlinie übertreten. Wir können daher sagen, daß in dem Bilde, von welchem hier die Rede ist, das Verdienst des Ausdrucks vorzüglicher und naiver sei, als es sonst in den meisten Arbeiten des Correggio zu sein pflegt. In dem Mädchen besonders bemerkt man einen so hohen Grad von jugendlicher, sorgenfreier Unschuld, von reinem, menschlichem Dasein ohne Anspruch, ohne Ziererei, daß keine Nachahmung ihn erreichen, keine Worte beschreiben können. Der Knabe, so vortrefflich er auch an sich ist, gleicht schon etwas mehr jener allgemeinen, vorhin angedeuteten, dem Correggio gewöhnlichen Weise, doch dergestalt gemäßigt, daß, im Fall das Bild wirklich für eine Arbeit dieses Meisters gelten sollte, man eben daher auch zu schließen berechtigt wäre, es gehöre nicht zu den späteren Arbeiten desselben, und sei wahrscheinlich verfertigt worden, ehe noch im Fortschritt seiner Kunst einiges Übertriebene sich eingefunden hatte. Bei fernerer Betrachtung des Werks wird der Beschauer von dem höchstbelebten Kopf der Alten angezogen. Man glaubt ihre Stimme, ja das Geschrei zu vernehmen, womit sie das unbefangen blickende Mädchen auf einen außer dem Bilde gedachten Gegenstand aufmerksam machen will, und, wie der Künstler eben hier als vollendeter Meister gewaltet,

verdient unsere höchste Bewunderung; er hat dieser Alten große Formen, edle Züge mitgeteilt, aber nebenher den Adel der Form durch eine große Warze an der Seite und durch den erwähnten gemeinen Ausdruck des Geschreis wieder danieder gehalten, dem Beschauer gleichsam zum Scherz überantwortet.

In Betreff des Kolorits sind wir sehr geneigt zu glauben, unser Bild habe durch Einwirkung von Zeit und Zufällen einige Veränderung erfahren. Zwar ist die Farbe immer noch gut, indem sie harmonisch und in den Übergängen bewundernswürdig in einander fließend ist; aber eine so blühende Karnation, wie allenfalls von einem Werke erwartet werden dürfte, das in Gemäßheit seiner übrigen Eigenschaften die Vergleichung mit den Arbeiten des Correggio nicht scheut, findet sich gegenwärtig nicht mehr, ausgenommen an des Mädchens Ohre, einem der schönsten, welche von moderner Kunst gebildet worden, und wo vielleicht stärkerer Farbenauftrag weniger Veränderung des ursprünglichen Tons erlaubte, als an anderen Teilen. Denn daß Veränderung wirklich stattgehabt haben müsse, läßt sich augenscheinlich an der Stirne des mehr erwähnten Mädchens nachweisen, welche im Verhältnis zu den übrigen Teilen des Gesichts nicht mehr licht genug ist. Die Schattenpartieen mögen durchgängig etwas tiefer geworden sein; doch ist nichts schwarz, sondern alle Gegenstände noch immer vollkommen deutlich, der Ton überhaupt vortrefflich und das Werk, von dieser Seite betrachtet, musterhaft. Wir können dieses um so mehr behaupten, da auch die Anlage von Licht und Schatten im großen Geschmack gedacht ist, so daß breite ruhige Massen entstehen, welche das Ganze in höchster Deutlichkeit und gefällig fürs Auge erscheinen lassen.

Die Falten sind ebenfalls nach dem Prinzip der Massen gedacht, gelegt und gemalt, mit großen Brüchen, so wie sie in Correggios Bildern gewöhnlich vorkommen. Der weiße Hemdärmel des Mädchens hat zwar einige schmalere und tiefere Falten; allein es ist sehr wahrscheinlich, daß verschiedene anfänglich leichte Schatten an dieser Stelle teils durch die Zeit, teils durch Restauration etwas auffallender geworden sind.

Über die Verteilung der Farben zur harmonischen Wirkung des Ganzen gestattet uns der geringe Umfang des Bildes und seine wenigen Figuren keine weitläuftigen Anmerkungen; nur so viel ist zu melden, daß auch dieser Teil des Werks zweckgemäß

ist, und sich darin, wie in allen übrigen bereits abgehandelten Eigenschaften gute alte Zeit, Geschmack und Meisterschaft ankündigen. Der oben gedachte weiße Hemdärmel des Mädchens ist die zuerst auffallende Farbenmasse; demselben zunächst zeigt sich der Rock dieser Figur von gedämpftem Orangegelb. Der Alten scheint ein ins Grüne fallendes Gewand gegeben zu sein, welches sich kaum noch vom dunkeln Grunde unterscheidet; das Kopftuch derselben ist sehr niedergehaltenes Weiß. Der Knabe hat ein Kleid von noch mehr geschwächter Farbe, das vielleicht ungebleichte Leinewand bedeuten soll. Durch diese Anlage der Farbenmassen entsteht eine schöne Stufenfolge und milde Abweichung derselben aus der hellen Mitte nach dem dunkeln Grunde hin; in der Art wie Correggio, wenn er wirklich Verfertiger des Werks wäre, sie ungefähr würde gemacht haben.

An einem Gemälde von solchen ausgezeichneten Verdiensten, wie das, von welchem hier geredet wird, kann man ganz natürlich auch eine meistermäßige Behandlung erwarten. Sie äußert sich indessen nicht in mächtigen, auffallenden Strichen, sondern verbirgt sich gleichsam und will gesucht sein. Es ist die Eigenschaft hoher Kunstwerke, daß sie durch kein Werkzeug oder mechanisches Wirken hervorgebracht, sondern als Naturprodukte erscheinen, und so ist es mit dem unseren allerdings beschaffen. Die Gesichter des Mädchens und des Knaben sind wie durch göttlichen Willen ins Dasein gerufen, ohne Zuthun des Pinsels. An dem mehr zurücktretenden und im Schatten stehenden Kopf der Alten hingegen lassen sich sehr freie breite Pinselstriche bemerken, wunderbarliche Meisterschaft, Bewegung und Wissen in dem Geflechte der Muskeln und Falten am unteren Teile des Gesichts. Ganz außerordentlich leicht, frei, weich und wahrhaft sind auch die blonden Haare des Mädchens gemalt.

Man erlaube uns hier die Einschaltung einiger Betrachtungen über Kunstrichter und Kenner und über die Schwierigkeit, in Gemälden den Meister derselben auszumitteln. Nichts ist vermessener, als in einer Gemälde-Sammlung jedem Stück bestimmt seinen Meister anweisen zu wollen; denn unter den unzähligen Malern der verschiedenen Schulen, wie sollte eines jeden eigentümlicher Sinn, Geschmack, Behandlungsweise u. s. w. allemal genau zu erkennen sein, besonders der Geringeren und Nachahmenden? Aber so wie ganz auffallende Abteilungen im Ge-

schmack der verschiedenen Jahrhunderte, der verschiedenen Schulen sich bemerken lassen, so haben auch unstreitig die vorzüglichsten Meister einer jeden Zeit und Schule jeder eine besondere, ihm eigentümliche Art, die sich aus seiner Individualität, seiner Anschauungsweise der Natur entwickelt hat, also kein Abgeleitetes oder überlieferte Manier ist. Dieser Männer Originalgeschmack, oder besser gesagt ihr Stil, läßt sich von geübten Beobachtern in den meisten Fällen ohne große Schwierigkeit wiedererkennen, und so können diejenigen Werke, in denen er sich deutlich offenbaret, mit hinlänglicher Wahrscheinlichkeit jenen Meistern zugeschrieben werden. Dergleichen anerkannte Werke nun dienen als Maßstab zur Würdigung eines jeden anderen Gemäldes, oder vielmehr sie helfen jedes vorkommende Gemälde in das Fach einweisen, wohin es gehört Waltet z. B in der Erfindung und im Ausdruck ein Geist, welcher an Rubens erinnert, zeigen die Zeichnung, das Kolorit, die Beleuchtung, der Pinsel Eigenschaften, wie sie bei diesem Meister gewöhnlich sind, so glaubt man das Werk ihm selbst zuschreiben zu dürfen. Wenn im Gegenteil eine bloß oberflächliche Nachahmung von Rubens' Geschmack ohne seinen Geist wahrgenommen wird, dann heißt es gewöhnlich von einem solchen Werk, es sei von seinen Schülern verfertigt, und so giebt es Werke aus der Schule des Raphael, der Caracci, des Tizians u. s. w., d. i. Gemälde, welche zwar an den Geschmack dieser großen Meister erinnern, aber nicht so viel Verdienst haben, als erforderlich ist, um ihrer selbst würdig geachtet zu werden. Wer in besonderer Erforschung des Kunstcharakters der verschiedenen Maler noch weiter geht, erwirbt sich alsdann die Eigenschaften eines Kenners, und obwohl der Kenner und der Kunstrichter in einer Person vereinigt sein können, ja sollten, so ist es darum doch nicht minder gut, sie der Sache nach als verschieden in ihren Obliegenheiten zu unterscheiden. Uns dünkt, der Kunstrichter müsse in jedem vorkommenden Falle unfehlbar beurteilen können, ob ein Kunstwerk schlecht, ob es mittelmäßig, gut oder vortrefflich sei, damit ist zum Behuf der Kunst teils genug an ihm verlangt, teils genug von ihm geleistet; der Kenner aber fällt kein Urteil, oder sollte zum wenigsten keins fällen, er kann bloß eine Meinung haben und diese Meinung mit Gründen, mit Beispielen u. s. w. unterstützen; er wird freilich oft irren, allein er ist für den Irrtum nicht verantwortlich, wenn nur die Gründe gut waren, die

er zu Gunsten seiner Meinung vorgebracht. Den Fall angenommen, es erschienen ihm alle die guten Eigenschaften Raphaels oder Tizians oder Correggios oder irgend eines anderen großen Meisters in einem nicht bekannten Gemälde: was wäre denn Übels daran, wenn er auch irrigerweise gemeint hätte, das Werk rührte wirklich von dem Meister her, dessen Eigenschaften es an sich zu tragen schien? Namen der Künstler, auf Kunstwerke angewandt, sind ja ohnehin nichts als bloße Worte, mit denen man gewisse Begriffe von Kunstwert und Charakter verbindet. So z. B. denken wir uns bei dem Namen Raphaels das Allerlöblichste der neueren Malerei in Erfindung, Zeichnung, Geschmack u. s. w.; an den Namen Tizian knüpfen wir den Begriff des vortrefflichsten Kolorits und eines großartigen sinnlichen Auffassens der Naturgegenstände. Zeigt sich nun ein Gemälde durch seine Eigenschaften jener großen Meister oder nach Beschaffenheit auch irgend eines anderen wirklich wert, so mag es immerhin für ihre Arbeit gelten, ohne daß weder die Kunst noch das Wesentliche der Kenntnis derselben den geringsten Nachteil erfährt, wenn etwa in der Folge durch historische Nachweisungen die Sache anders befunden wird. Oder litt die Poesie wohl Schaden, darum, weil die homerischen Gesänge sonst für das Werk eines Dichters gehalten, neuerlich aber mit überwiegender Wahrscheinlichkeit dargethan worden, daß sie von mehreren Verfassern herrühren? Sind sie etwa deswegen weniger vortrefflich?

Was wir hier nur flüchtig berührt, würde weiter ausgedehnt und vielleicht mit größerer Klarheit dargestellt werden können; allein der gegenwärtige Zweck erfodert solches nicht, und wir finden uns sonach wieder zu unserem Gemälde zurück, von welchem wir nach der oben vorgenommenen Auseinandersetzung seiner Eigenschaften nun glauben frei erklären zu dürfen: Es ist wert, eine Arbeit des Correggio zu sein, ja man mag füglich behaupten, einige der am vollkommensten gelungenen und erhaltenen Teile, z. B. die Nase, die Augen nebst dem oberen Teil der Wange an der Hauptfigur, seien von so unübertrefflicher Art, daß in Correggios anerkannten Werken nirgend etwas Herrlicheres nachgewiesen werden kann. Hier hat die Kunst nach unseren Begriffen von ihr ihre Grenze gefunden, kein Bemühen, kein unerreichtes Streben, keine anmaßliche Meisterschaft ist sichtbar, sondern alles Fluß und Guß, Geist und lebendiger Hauch.

V.

Verschiedenes
aus den Jahren 1810—1816.

Vorwort zu zweiundzwanzig Handzeichnungen von Goethe aus dem Jahre 1810.

(Goethes Kunstsammlungen beschrieben von Chr. Schuchardt. Erster Teil. Jena 1848. S. XXII—XXIII. Zweiundzwanzig Handzeichnungen von Goethe 1812 herausgegeben von C. Ruland. Weimar 1888. S. 5—8.)

Als ich im April 1810 nach Jena ging, um meine zwei Bände zur Farbenlehre abzuschließen und den Druck zu beendigen, sah ich der Erledigung von einer Last, die so viele Jahre auf mich gedruckt, mit Wohlbehagen entgegen; ich hatte mich so lange Zeit mit der Farbe, aber ohne Bezug auf Gestalt und lebendige Natur beschäftigt, daß dieser abstrakte, ja abstruse Zustand mir höchst widerwärtig erschien und mich ein wunderliches Verlangen überfiel, das was in mir läge von Zeichnungsfähigkeit der Landschaft noch einmal zu versuchen. Dies geschah nun auf diese Weise, daß ich bei einsamen Spaziergängen mir gewisse Gegenstände so fest als möglich einprägte und nachher zu Hause mit der Feder aufs Papier fixierte, auch wohl an der Natur selbst Umriß versuchte, oder nach Erzählungen mir Gegenden vorbildete und teils die Umrisse stehen ließ, teils durch Licht und Schatten die Gegenstände zu sondern suchte. Dieses setzt' ich fort bis in den August, auf meiner Reise nach Karlsbad und Töplitz, da denn auch die Ausflüge nach Graupen und Bilin gleicherweise benutzt wurden. Und so entstanden denn nachstehende zweiundzwanzig Blätter, die ich mit eben so wunderbarer Aufmerksamkeit aufzog,

1. Vorwort zu zweiundzwanzig Handzeichnungen. Der erste Druck (A) enthält nur den zusammenhängenden Teil. Im zweiten ist die frühere Veröffentlichung dieses Teils nicht erwähnt. Der Titel ist von uns hinzugefügt. — Das Vorwort entstand am 22. und 23. Juni 1821, wir fügen es jedoch hier den Zeugnissen aus dem zweiten Jahrzehnt bei, weil der Leser es vermutlich unter dem Jahre, aus dem die Zeichnungen stammen, suchen wird. Die Entstehungstage der einzelnen Blätter hat Ruland in seiner Einleitung nach dem Tagebuch Goethes zu ermitteln gesucht. — 9. gedruckt, A gedrückt. — 13f. was in ... Landschaft, A was von Z. d. L. in mir läge.

umrahmte und mehr oder weniger ausführte. Da mit dem August sich diese gewissermaßen angestrengte Neigung völlig verlor, auch nachher wenig der Art von mir hervorgebracht wurde, und selbst wenn ich es versuchen wollte, nicht sonderlich gelang, so habe diese Zeichnungen sämtlich zusammen gehalten, keine fremde Hand, wie ich sonst bei Skizzen gerne that, darin walten lassen, und so dieser eigenen Lebens- und Kunstepoche ein Denkmal zu erhalten gesucht; wie ich sie denn auch gegenwärtig in einen Band gesammelt, um sie für ein Ganzes zu erklären, woraus Fähigkeit sowohl als Unfähigkeit beurteilt werden könnte. Um den einzelnen Blättern mehr Interesse zu geben, bezeichne folgendes.

Nr. 1.

Die Nordseite des Grabens zu Jena, in der Einbildungskraft zusammengezogen, um ein engeres Bild zu gewinnen. Göttlings Turm und Akazien, der halbausgefüllte Graben, die Wucherei, das Accouschier-Haus, der Pulverturm, alles auf sehr subjektive Weise nachgebildet.

Nr. 2.

Das Engelgatter und Brücke, an Ort und Stelle, obgleich wild, doch mehr an der Wirklichkeit, gezeichnet vom Fußpfad auf der Höhe des linken Ufers der Leutra; Substruktionen und Häuschen auf der rechten Seite gehören zu Schillers Garten.

Nr. 3.

Erinnerung an Drackendorf bei flüchtigster Durchfahrt.

Nr. 4.

Gartenthüre auf der Höhe gegen Lichtenhain, die Gegend und der Hausberg bei Sonnenuntergang.

Nr. 5. den 2. Mai.

Aus Major von Knebels Fenster hinab in den Klippsteinischen Garten, das Häuschen links Besitzung von Schnaubert.

3. nachher .. mir, A von mir nachher w. d. A. — 5. zusammen gehalten, A zusammengehalten. — 8. in einen Band, A in einem Bande.

Nr. 6. den 2. Mai.

Hier muß weiter ausgeholt werden. Mein Sohn, damals in Jena studierend, hatte mit großer Leidenschaft die Reisen von Bruce aufgefaßt und erzählte eines Abends bei Knebel von den Nilquellen, besonders aber von dem zwischen Gebirgen eingeschlossenen See, zu welchem die von allen Seiten periodisch zuströmenden Wasser eigentlich die Überschwemmung des Nils verursachen; ich dachte mir meine alten geologischen Erfahrungen zusammen und schrieb sie schnell auf, wie vorliegt.

Nr. 7.

Nach einem langen Spazierwege mit meinem Sohn, thalaufwärts, glaubte ich wieder einen so produktiven Abend zu erleben, allein der Knabe schlief ein und es blieb mir nichts übrig, als ihn ruhen zu lassen, unter einem Eichbaum, der sich mir in die Einbildungskraft tüchtig eingedruckt hatte, und fügte sodann, mit blasseren Tinten, Mittelgrund und die Ferne hinzu, wovon die weiteste durch die Zeit schon ausgelöscht ist.

Nr. 8.

Ein anderer Abend war schon gewinnreicher; er konnte nicht genugsam umständlich erzählen von Bergen und Thälern, Strömen und Schlössern, die er mit fröhlicher Gesellschaft durchwandert hatte, so daß ich verleitet ward, ein Analogon zu Papier zu bringen, welches, wo nicht seiner Erinnerung, doch wenigstens seinem Gefühl genug that.

Nr. 9.

Der alte Turm des Löberthors zu Jena. Da das Kommunikationsbrückchen längst verfallen, der Turm selbst abgetragen, der Graben ausgefüllt ist, so hat dieses Blatt außer dem malerischen Gegenstand noch für die Stadt eine Art alt-topographisches Interesse.

Nr. 10.

Ist der Gegenstand der ersten Nummer, noch willkürlicher, oder wenn man will künstlerisch verwegener behandelt. Der

4. Bruce. James Bruce, englischer Afrikareisender, 1730—1794. Seine Reisebeschreibung „Travels into Abyssinia", Edinburg 1790, 5 Bde., erschien in deutscher Übersetzung von Volkmann, mit Anmerkungen von J. F. Blumenbach in Leipzig 1790/92, 5 Bde. Er hat auf seinen Reisen auch geschickt Skizzen aufgenommen.

Göttlingische Turm, das Accouschier-Haus und der Pulverturm in ihren Eigenheiten mehr zusammengerückt.

Nr. 11.

Links der Anatomie-Turm, gerade vor das Ulrichische Haus, die Ratsteiche rechts. Eine wunderliche Beleuchtung kommt daher, daß ein Mittagslicht von hinten angenommen ist, bei welchem die frischaufgrünenden Sträucher und Bäume durchscheinend glänzen.

Nr. 12.

Das Neuthor, von außen gesehen; zunächst das Hellfeldische Haus und Garten, dahinter fernerhin die Stadt, Stadtkirche und Turm und das Thal hinabwärts.

Nr. 13.

Schillers Garten, angesehen von der Höhe über dem rechten Ufer der Leutra; der Brückenbogen führt zum Engelgatter. (S. Nr. 2.) Das Häuschen daran eine Gartenlaube, welche Schiller zur Küche verwandeln ließ; das gerade entgegenstehende Eckgebäude errichtete Schiller als ein einsames Arbeitszimmer und hat darin die köstlichsten Werke zustande gebracht. Als das Grundstück nach seinem Ableben in andere Hände kam, verfiel das Gebäude nach und nach und ward im Jahr [1817 ?] abgetragen. An dem höher stehenden Wohnhaus sind die zwei oberen Fenster des Giebels merkwürdig. Hier hatte man die schönste Aussicht das Thal hinabwärts, und Schiller bewohnte diese Dachzimmer.

Jetzt ist auf flacher Erde das Observatorium angebaut und das Ganze hat überhaupt ein völlig anderes Ansehen.

Nr. 14. den 16. Mai.

Ansicht von Naschhausen, Orlamünde oben drüber; der Kirchweg hinauf mit uralten Linden bepflanzt, links herum geht es nach der Brücke über die Saale.

Nr. 15. den 17. Mai.

Ehemalige Ansicht des Marmorbruchs vor Hof; diese Felspartie ist nunmehr auch ganz abgetragen und man sucht vergebens nach diesem ehemals interessanten Gegenstande.

Nr. 16.

Kapelle in Karlsbad, auf der Mittelhöhe der alten Prager Straße, rechter Hand steht das Wirtshaus. Hinter dem Teiche und der bezeichneten Scheune geht jetzt die neue Prager Straße gegen die Eger zu.

Nr. 17. den 17. August.

Ruinen des Schlosses über Graupen.

Nr. 18.

Dasselbe von der andern Seite. Hier sind die heruntergeschobenen Mauermassen merkwürdig; sie kamen dadurch aus ihrem horizontalen Stand, daß man sie von unten hinauf als Steinbruch traktierte und die Quadern des Grunds, so lange es gehen wollte, wegnahm, so daß zuletzt die Mauer herabrutschte.

Nr. 19. den 24. August.

Die Stadt Bilin, von dem oberen zu ihr führenden Kunstwege anzusehen; links das untere Thor, Kapelle, sodann das untere Schloß, die Stadt, sodann über ihr der berühmte Fels; er besteht aus Klingstein, der sich erst flach legt, dann säulenförmig aufsteigt. Er ruht unmittelbar auf Gneis, von dem er hie und da Stücke in sich aufgenommen hat.

Nr. 20.

Derselbe Fels von den Brunnengebäuden her gezeichnet.

Nr. 21.

Derselbe Fels mehr von hinten und also in einiger Verkürzung.

Nr. 22.

Das Biliner Schloß mit der Umgebung des Platzes vor dem Stadtthor.

Weimar, den 23. Juni 1821.

Der Tänzerin Grab.

(Curiositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt. Zweiten Bandes Drittes Stück. 1812. S. 195—202.)

Das entdeckte Grab ist wohl für das Grab einer vortrefflichen Tänzerin zu halten, welche zum Verdruß ihrer Freunde und Bewunderer zu früh von dem Schauplatz geschieden. Die drei Bilder muß ich zyklisch, als eine Trilogie, ansehn. Das kunstreiche Mädchen erscheint in allen dreien, und zwar im ersten die Gäste eines begüterten Mannes zum Hochgenuß des Lebens

1. Der Tänzerin Grab. Wir folgen dem zweiten Drucke in Goethes Werken. Ausgabe letzter Hand. 44. Band. Stuttgart und Tübingen 1832. S. 194—202. In A lautet der Titel: „Sendschreiben des Hrn. Geh. Raths v. Goethe an den Hrn. Rath und Direktor Sickler, über dessen neuentdecktes griechisches Grabmal bei Cumä 2c. Beschrieben im ersten Stücke des zweiten Bandes der Curiositäten." Der Brief, datiert vom 28. April 1812, wird durch folgende Worte eingeleitet: „Ew. Wohlgeboren beschenken das kunstliebende Publikum abermals mit einer schönen, ja wohl einzigen Gabe, und ich eile, von meiner Seite dieselbe dankbar anzuerkennen. Sie haben, indem Sie diese höchst schätzbaren Monumente mitteilen, alles gethan, um solche aus anderen altertümlichen Überlieferungen zu erläutern und aufzuklären. — Erlauben Sie mir dagegen hier mit wenigem anzudeuten, wie ich mir, durch Ihre Schrift belehrt, jene Denkmale, die mich so höchlich entzückt, anzueignen getrachtet habe. Verzeihen Sie die Kürze, denn ich bin eben im Begriff nach Karlsbad abzureisen." Der von Goethe also Geehrte ist Friedrich Sickler (1773—1838). Im Jahre 1805 hatte ihn Wilhelm von Humboldt als Erzieher seines Sohnes nach Rom berufen, und er fand dort wie in Neapel reiche Gelegenheit zu ergebnisvoller Thätigkeit auf dem Gebiet der Archäologie. Neben seinen Plänen der Campagna ist vor allem die Entdeckung, von der Goethes Brief handelt, hervorzuheben. Er trug sie zuerst in einer lateinischen Abhandlung vor und ließ sich dann durch Chr. Vulpius, den Herausgeber der „Curiositäten", zu einer deutschen Bearbeitung für die minder gelehrten Leser dieser Zeitschrift bestimmen. Goethe stützte sich bei seiner Betrachtung auf die ursprüngliche, lateinische Arbeit, wie sein Tagebuch vom 25. bis 27. April 1812 zeigt. Am 29. sandte er zugleich mit dem Briefe an Sickler einen Auszug daraus an Meyer ab. — Goethes Deutung des Grabmals ist der Sicklers völlig entgegengesetzt. Dieser sieht in den Darstellungen Andeutungen bacchischer Mysterien. Am eingehendsten handelt von den Bildwerken (Basreliefs aus feinem Gypsstuck) dieses wieder zugeschütteten Grabes von Olfers in den Abhandlungen der Berliner Akademie der Wissenschaften. Histor.-philol. Klasse. 1830. S. 1 ff. mit genauen Abbildungen (ältere Litteratur daselbst S. 2). Olfers erklärt die Darstellungen, ähnlich wie Goethe, als eine „Trilogie in Beziehung auf die Auflösung eines geliebten Wesens in Leiche, Schatten und Seele (Totenmahl, der Schatten unter Schatten, Eintritt in die Unterwelt)". — 6. Schauplatz, A Schauplatze. — Nach geschieden in A Absatz. — 7. zyklisch, A als zyklisch. — ansehn. Das, A ansehen; das. — 8. erscheint, A erscheint mir. — 9. begüterten, A reichen. — Hochgenuß des Lebens, A genußreichsten Leben.

entzückend; das zweite stellt sie vor, wie sie im Tartarus, in der Region der Verwesung und Halbvernichtung, kümmerlich ihre Künste fortsetzt; das dritte zeigt sie uns, wie sie, dem Schein nach wiederhergestellt, zu jener ewigen Schattenseligkeit gelangt ist. Das erste und letzte Bild erlauben keine andere Auslegung; die des mittleren ergiebt sich mir aus jenen beiden.

Es wäre kaum nötig, diese schönen Kunstprodukte noch besonders durchzugehn, da sie für sich zu Sinn, Gemüt und Kunstgeschmack so deutlich reden. — Allein man kann sich von etwas Liebenswürdigem so leicht nicht loswinden, und ich spreche daher meine Gedanken und Empfindungen mit Vergnügen aus, wie sie sich mir bei der Betrachtung dieser schönen Gebilde immer wieder erneuern.

Die erste Tafel zeigt die Künstlerin als den höchsten, lebendigsten Schmuck eines Gastmahls, wo Gäste jedes Alters mit Erstaunen auf sie schauen. Unverwandte Aufmerksamkeit ist der größte Beifall, den das Alter geben kann, das, ebenso empfänglich als die Jugend, nicht ebenso leicht zu Äußerungen gereizt wird. Das mittlere Alter wird schon seine Bewunderung in leichter Handbewegung auszudrücken angeregt, so auch der Jüngling; doch dieser beugt sich überdies empfindungsvoll zusammen, und schon fährt der jüngste der Zuschauer auf und beklatscht die wahrgenommenen Tugenden wirklich.

Vom Effekte, den die Künstlerin hervorgebracht und der uns in seinen Abstufungen zuerst mehr angezogen als sie selbst, wenden wir uns nun zu ihr und finden sie in einer von jenen gewaltsamen Stellungen, durch welche wir von lebenden Tänzerinnen so höchlich ergötzt werden. Die schöne Beweglichkeit der Übergänge, die wir an solchen Künstlerinnen bewundern, ist hier für einen Moment fixiert, so daß wir das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige zugleich erblicken und schon dadurch in einen überirdischen Zustand versetzt werden. Auch hier erscheint der Triumph

2. kümmerlich fehlt in A. — 3. Schein, A Scheine. — 5f. Auslegung ... beiden, A Auslegung. Die Auslegung des mittleren springt mir aus jenen beiden hervor. — 7f. Es wäre ... durchzugehn, A Wäre es nötig, diese schönen Kunstprodukte noch besonders durchzugehen. — 8. zu, A an. — 9. reden. — Allein, A sprechen, und, durch Ihre Bemühungen, schon so sehr heraus gehoben sind! Aber. — 10. Liebenswürdigem, A Liebenswürdigen. — 12. schönen Gebilde, A reizenden Kunstwerke. — 18. ebenso leicht, A so leicht. — 19f. wird schon ... angeregt, A sucht schon angeregt, seine Bewunderung in leichter Handbewegung auszudrücken. — 22. der Zuschauer, A aller Z. — die wahrgenommenen, A diese. — 27. so fehlt in A.

der Kunst, welche die gemeine Sinnlichkeit in eine höhere verwandelt, so daß von jener kaum eine Spur mehr zu finden ist.

Daß die Künstlerin sich als ein Bacchisches Mädchen darstellt und eine Reihe Stellungen und Handlungen dieses Charakters abzuwickeln in Begriff ist, daran läßt sich wohl nicht zweifeln. Auf dem Seitentische stehen Gerätschaften, die sie braucht, um die verschiedenen Momente ihrer Darstellung mannigfaltig und bedeutend zu machen, und die hinten über schwebende Büste scheint eine helfende Person anzudeuten, die der Hauptfigur die Requisiten zureicht und gelegentlich einen Statisten macht; denn mir scheint alles auf einen Solotanz angelegt zu sein.

Ich gehe zum zweiten Blatt. Wenn auf dem ersten die Künstlerin uns reich und lebensvoll, üppig, beweglich, grazios, wellenhaft und fließend erschien, so sehen wir hier in dem traurigen lemurischen Reiche von allem das Gegenteil. Sie hält sich zwar auf einem Fuße, allein sie drückt den andern an den Schenkel des erstern, als wenn er einen Halt suchte. Die linke Hand stützt sich auf die Hüfte, als wenn sie für sich selbst nicht Kraft genug hätte; man findet hier die unästhetische Kreuzesform, die Glieder gehen im Zickzack, und zu dem wunderlichen Ausdruck muß selbst der rechte aufgehobene Arm beitragen, der sich zu einer sonst graziös gewesenen Stellung in Bewegung setzt. Der Standfuß, der aufgestützte Arm, das angeschlossene Knie, alles giebt den Ausdruck des Stationären, des Beweglich-Unbeweglichen: ein wahres Bild der traurigen Lemuren, denen noch so viel Muskeln und Sehnen übrig bleiben, daß sie sich kümmerlich bewegen können, damit sie nicht ganz als durchsichtige Gerippe erscheinen und zusammenstürzen.

Aber auch in diesem widerwärtigen Zustande muß die Künstlerin auf ihr gegenwärtiges Publikum noch immer belebend, noch immer anziehend und kunstreich wirken. Das Verlangen der herbeieilenden Menge, der Beifall, den die ruhig Zuschauenden ihr widmen, sind hier in zwei Halbgespenstern sehr köstlich symbolisiert. Sowohl jede Figur für sich als alle drei zusammen komponieren vortrefflich und wirken in einem Sinne zu einem Ausdruck. — Was ist aber dieser Sinn, was ist dieser Ausdruck?

3. ein fehlt in A. — 8. über schwebende, A überschwebende. — 12. Blatt, A Blatte. — 13. und fehlt in A. — grazios, A graciös. — 33 f. symbolisiert. Sowohl. A symbolisiert; sowohl. — 35 f. Nach Ausdruck in A Absatz.

Die göttliche Kunst, welche alles zu veredeln und zu erhöhen weiß, mag auch das Widerwärtige, das Abscheuliche nicht ablehnen. Eben hier will sie ihr Majestätsrecht gewaltig ausüben; aber sie hat nur einen Weg, dies zu leisten: sie wird nicht Herr vom Häßlichen, als wenn sie es komisch behandelt, wie denn ja Zeuxis sich über seine eigne, ins Häßlichste gebildete Hekuba zu Tode gelacht haben soll.

Eine Künstlerin, wie diese war, mußte sich bei ihrem Leben in alle Formen zu schmiegen, alle Rollen auszuführen wissen, und jedem ist aus Erfahrung bekannt, daß uns die komischen und neckischen Exhibitionen solcher Talente oft mehr aus dem Stegreife ergötzen als die ernsten und würdigen bei großen Anstalten und Anstrengungen.

Bekleide man dieses gegenwärtige lemurische Scheusal mit weiblich jugendlicher Muskelfülle, man überziehe sie mit einer blendenden Haut, man statte sie mit einem schicklichen Gewand aus, welches jeder geschmackvolle Künstler unserer Tage ohne Anstrengung ausführen kann, so wird man eine von jenen komischen Posituren sehen, mit denen uns Harlekin und Kolombine unser Leben lang zu ergötzen wußten. Verfahre man auf dieselbe Weise mit den beiden Nebenfiguren, und man wird finden, daß hier der Pöbel gemeint sei, der am meisten von solcherlei Vorstellungen angezogen wird.

Es sei mir verziehen, daß ich hier weitläuftiger, als vielleicht nötig wäre, geworden; aber nicht jeder würde mir gleich auf den ersten Anblick diesen antiken humoristischen Geniestreich zugeben, durch dessen Zauberkraft zwischen ein menschliches Schauspiel und ein geistiges Trauerspiel eine lemurische Posse, zwischen das Schöne und Erhabene ein Fratzenhaftes hineingebildet wird. Jedoch gestehe ich gern, daß ich nicht leicht etwas Bewundernswürdigeres finde, als das ästhetische Zusammenstellen dieser drei Zustände, welche alles enthalten, was der Mensch über seine Gegenwart und Zukunft wissen, fühlen, wähnen und glauben kann.

3. ausüben; aber, A ausüben. Aber. — 4. dies, A dieses. — 5 ff. Zeuxis … gelacht haben soll. Der römische Grammatiker Festus, dessen im zweiten nachchristlichen Jahrhundert verfaßtem Sammelwerk „De verborum significatu“ (v. pictor; ed. Ottfried Müller, Leipzig 1880. S. 209) diese Nachricht entnommen ist, sagt nur, Zeuxis sei vor Lachen über ein von ihm gemaltes „altes Weib“ gestorben. — 6. eigne, A eigene. — 10. aus, A aus der. — 13. Nach Anstrengungen in A kein Absatz. — 15. weiblich, A weiblicher. — 21. und man wird, A so wird man.

Das letzte Bild wie das erste spricht sich von selbst aus. Charon hat die Künstlerin in das Land der Schatten hinübergeführt, und schon blickt er zurück, wer allenfalls wieder abzuholen drüben stehen möchte. Eine den Toten günstige und daher auch ihr Verdienst in jenem Reiche des Vergessens bewahrende Gottheit blickt mit Gefallen auf ein entfaltetes Pergamen, worauf wohl die Rollen verzeichnet stehen mögen, in welchen die Künstlerin ihr Leben über bewundert worden; denn wie man den Dichtern Denkmale setzte, wo zur Seite ihrer Gestalt die Namen der Tragödien verzeichnet waren, sollte der praktische Künstler sich nicht auch eines gleichen Vorzugs erfreuen?

Besonders aber diese Künstlerin, die, wie Orion seine Jagden, so ihre Darstellungen hier fortsetzt und vollendet. Cerberus schweigt in ihrer Gegenwart; sie findet schon wieder neue Bewunderer, vielleicht schon ehemalige, die ihr zu diesen verborgenen Regionen voraus gegangen. Ebenso wenig fehlt es ihr an einer Dienerin; auch hier folgt ihr eine nach, welche, die ehemaligen Funktionen fortsetzend, den Shawl für die Herrin bereit hält. Wunderschön und bedeutend sind diese Umgebungen gruppiert und disponiert, und doch machen sie, wie auf den vorigen Tafeln, bloß den Rahmen zu dem eigentlichen Bilde, zu der Gestalt, die hier wie überall entscheidend hervortritt. Gewaltsam erscheint sie hier in einer mänadischen Bewegung, welche wohl die letzte sein mochte, womit eine solche Bacchische Darstellung beschlossen wurde, weil drüber hinaus Verzerrung liegt. Die Künstlerin scheint mitten durch den Kunstenthusiasmus, welcher sie auch hier begeistert, den Unterschied zu fühlen des gegenwärtigen Zustandes gegen jenen, den sie soeben verlassen hat. Stellung und Ausdruck sind tragisch, und sie könnte hier ebenso gut eine Verzweifelnde als eine vom Gott mächtig Begeisterte vorstellen. Wie sie auf dem ersten Bilde die Zuschauer durch ein absichtliches Wegwenden zu necken schien, so ist sie hier wirklich abwesend; ihre Bewunderer stehen vor ihr, klatschen ihr entgegen, aber sie achtet

4. den Toten, A dem Tode. — 6. Pergamen, A Pergament. — 12. Orion ... Jagden. Orion, der riesenhafte, später mit seinem Hunde Sirius unter die Sterne versetzte Jäger, dessen Geschicke der griechische Mythus mit mannigfachen Variationen erzählt, setzt seine Lieblingsbeschäftigung, die Jagd, nach der Odyssee (XI, 572—575) auch in der Unterwelt fort. — 16. voraus gegangen, A vorausgegangen — 19. Wunderschön, Wundersam schön. — 22. hier fehlt in A. — 28. jenen, den, A den, welchen. — 29. hier fehlt in A.

ihrer nicht, aller Außenwelt entrückt, ganz in sich selbst hineingeworfen. Und so schließt sie ihre Darstellung mit den zwar stummen, aber pantomimisch genugsam deutlichen, wahrhaft heidnisch-tragischen Gesinnungen, welche sie mit dem Achill der Odyssee teilt, daß es besser sei, unter den Lebendigen als Magd einer Künstlerin den Shawl nachzutragen, als unter den Toten für die Vortrefflichste zu gelten.

Sollte man mir den Vorwurf machen, daß ich zu viel aus diesen Bildern herauslese, so will ich die Clausulam salutarem hier anhängen, daß, wenn man meinen Aufsatz nicht als eine Erklärung zu jenen Bildern wollte gelten lassen, man denselben als ein Gedicht zu einem Gedicht ansehen möge, durch deren Wechselbetrachtung wohl ein neuer Genuß entspringen könnte.

Übrigens will ich nicht in Abrede sein, daß hinter dem sinnlich ästhetischen Vorhange dieser Bilder noch etwas Anderes verborgen sein dürfte, das, den Augen des Künstlers und Liebhabers entrückt, von Altertumskennern entdeckt, zu tieferer Belehrung dankbar von uns aufzunehmen ist.

So vollkommen ich jedoch diese Werke dem Gedanken und der Ausführung nach erkläre, so glaube ich doch Ursache zu haben, an dem hohen Altertum derselben zu zweifeln. Sollten sie von alten griechischen Cumanern verfertigt sein, so müßten sie vor die Zeiten Alexanders gesetzt werden, wo die Kunst noch nicht zu dieser Leichtigkeit und Geschmeidigkeit in allen Teilen ausgebildet war. Betrachtet man die Eleganz der Herkulanischen Tänzerin, so möchte man wohl jenen Künstlern auch diese neugefundenen Arbeiten zutrauen, um so mehr, als unter jenen Bildern solche angetroffen werden, die in Absicht der Erfindung und Zusammenbildung den gegenwärtigen wohl an die Seite gestellt werden können.

Die in dem Grabe gefundenen griechischen Wortfragmente scheinen mir nicht entscheidend zu beweisen, da die griechische Sprache den Römern so geläufig, in jenen Gegenden von Alters

12. Gedicht, A Gedichte. — 19ff. So vollkommen ... ausgebildet war. v. Urlichs (Goethe-Jahrbuch III, 22) meint, daß hier Meyer rede, weil diese Ansicht der Meyers entspräche. Indessen haben wir keinen Grund, eine Mitwirkung desselben bei der Abfassung des Aufsatzes anzunehmen, da Goethe die ganze Zeit, wo er daran arbeitete, von seinem künstlerischen Berater getrennt war. — 21. Altertum, A Altertume. — 25ff. Nach war in A Absatz. — Betrachtet ... werden können fehlt in A.

her einheimisch und wohl auch auf neueren Monumenten in Brauch war. Ja, ich gestehe es, jener lemurische Scherz will mir nicht echt griechisch vorkommen; vielmehr möchte ich ihn in die Zeiten setzen, aus welchen die Philostrate ihre Halb- und Ganzfabeln, dichterische und rednerische Beschreibungen hergenommen.

---

1. in Brauch, A im Brauche. — 2. Nach war in A Absatz. — Ja fehlt in A. — 4. Philostrate. Vergl. S. 345. — 5. hergenommen. In A folgt noch: „Mehr wage ich zur Bestätigung dieses Meinens nicht zu sagen. Es stehe übrigens, oder falle, so bleibt die Vortrefflichkeit der Bilder unverrückt, und es ist keine Frage, daß der Dank für den Finder und Herausgeber sich, bei wiederholter Beschauung und Betrachtung, immer wieder anfrischen und vermehren muß. — Empfangen Ew. Wohlgeboren diese Bemerkungen freundlich. Meine Absicht war, mich kürzer zu fassen, aber in einem solchen Falle concis und gedrungen sein zu wollen, setzt in Gefahr lemurisch zu werden. Weimar, den 28. April 1812. Goethe."

Nachricht von altdeutschen, in Leipzig entdeckten Kunstschätzen.

(Morgenblatt. Tübingen 1815. Nr. 69. Den 22. März. S. 272—274.)

Es befindet sich wohl keine Kirche in der Christenheit, deren frühere Gemälde, Statuen oder sonstige Denkmale nicht neuern Bedürfnissen oder verändertem Kunstgeschmack einmal weichen müssen. Glücklich, wenn sie nicht völlig zerstört, sondern, wenngleich ohne sorgfältigen Bedacht, jedoch durch günstiges Geschick einigermaßen erhalten werden.

Dieses letztere ist der Fall mit einer Anzahl alter Gemälde, welche sonst die Zierden der Leipziger Kirchen gewesen, aber herausgenommen und auf die Gewölbe dieser Gebäude gestellt worden. Sie befinden sich freilich in einem traurigen Zustande, doch an ihrer Wiederherstellung ist nicht durchaus zu verzweifeln.

1. Nachricht von altdeutschen, in Leipzig entdeckten Kunstschätzen. Zweiter Druck (B) in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 271—278, mit dem Haupttitel „Altdeutsche Gemählde in Leipzig". — Wustmann (Aus Leipzigs Vergangenheit. Leipzig 1885. S. 302—306) behauptet, daß nur die einleitenden Worte von Goethe herrühren, das übrige aber der wörtliche Abdruck der von Quandt an ihn gesandten Nachrichten sei. Er sucht dies zu beweisen, erstens dadurch, daß Goethe die Gemälde in der Zeit zwischen ihrer Entdeckung und dem Erscheinen des Aufsatzes nicht gesehen haben kann, zweitens durch die Übereinstimmung einzelner Angaben und Redewendungen mit dem später von Quandt veröffentlichten Bericht über die Entdeckung, drittens durch die Worte im Schlußabsatz: „Es scheint mir das Bild" 2c., die Goethe, der die Bilder nicht gesehen hatte, unmöglich hat schreiben können. Wustmann hätte für seine Auffassung auch noch die Stelle „mit dem Altargemälde in Weimar, das wir durch Kupferstich und Beschreibung kennen" anführen können; denn Goethe würde sich schwerlich über ein in Weimar befindliches Bild so geäußert haben. Dagegen spricht nur, daß im zweiten Absatz, den Wustmann aber für Goethes Eigentum hält, von mehreren Kirchen gesprochen wird, während es sich doch nur um die Nikolaikirche handelt. Es ist demnach sicher, daß das Material zu dem Aufsatz Goethen von Quandt geliefert worden ist; wie weit seine Bearbeitung ging, ob sie sich auf stilistische Umgestaltung beschränkte, oder auch eignes hinzufügte, läßt sich, da die Vorlage fehlt, nicht entscheiden. Eine wörtliche Aufnahme des von Quandt Gelieferten ist durch nichts zu beweisen; die geringe Anzahl der Übereinstimmungen mit dessen später veröffentlichter Arbeit spricht sogar entschieden dagegen. Da Quandt an Goethe außer den Beschreibungen auch Durchzeichnungen der schönsten Köpfe gesandt hatte (Uhde: Goethe, J. G. von Quandt und der Sächsische Kunstverein, Stuttgart 1878, S. 4), so konnte dieser sich in der That eine, wenn auch nicht vollständige Anschauung der Bilder verschaffen, und da er selbst den Aufsatz unter seine Werke aufgenommen hat, wird wohl sein Anteil daran auch über eine bloß redaktionelle Thätigkeit hinausgehen. Die Bilder befinden sich jetzt im Städtischen Museum zu Leipzig.

Die Entdeckung dieser bedeutenden Schätze sind wir Herrn Quandt schuldig, einem jungen Handelsmann, der mit Enthusiasmus für die Kunst schöne Kenntnisse derselben verbindet, auch Geschmack und Einsichten auf Reisen geläutert hat. Unter dem Schutz und mit Begünstigung der hohen Behörden, dem Beistande des Herrn Doktor Stieglitz und thätiger Mitwirkung der HH. Hillig und Lehmann hat derselbe mehrere kostbare Bilder vom Untergange gerettet, und man hofft, durch Reinigung und Restauration sie wieder genießbar zu machen. Die Nachrichten, welche wir davon erhalten, bringen wir um so schneller ins Publikum, als bei bevorstehender Jubilate-Messe gewiß jeder Kunstfreund und Kenner sich nach diesen Tafeln erkundigen und durch Teilnahme das glücklich begonnene Unternehmen befördern wird.

Vorläufig können wir folgendes mitteilen.

Sechs Gemälde auf Goldgrund.

Die Lichter in den Gewändern mit Gold gehöht.

1. Ein Ecce Homo, mit der Jahrzahl 1498.

2. Eine Krönung Mariä, viel älter. Zu aller Mangelhaftigkeit der Zeichnung ist sehr viel zartes Gefühl gesellt.

3. Eine Dreifaltigkeit. Gott Vater, die Leiche des Sohns im Schoße haltend. Unzählige Engel umgeben die erhabene Gruppe. Auf der Erde ruhen drei Verstorbene. Auf der einen Seite kniet Maria, auf der andern der heilige Sebastian, welche betend den Todesschlummer der Schlafenden bewachen.

4. Verfolgung der ersten Christen. Die Köpfe so schön und gefühlvoll, daß sie an Holbein erinnern.

5. Geschichte des Lazarus. Hände und Füße nicht zum besten gezeichnet, die Köpfe hingegen von der größten Schönheit, dem edelsten und rührendsten Ausdruck.

1. Quandt. Johann Gottlob Quandt (1787—1856), Sohn eines Leipziger Kaufmanns, Schüler von Goethes Freund Rochlitz, hatte sein Kunstverständnis durch Sammeln von Kupferstichen und wiederholte Reisen nach Italien ausgebildet. Mit Goethe war er in Karlsbad 1808 bekannt geworden. Vergl. Quandt, Meine Berührungen mit Goethe (Europa 1870, Nr. 197) und Uhdes oben genannte Schrift. Die besprochenen Gemälde hatte er im Februar 1815 auf dem Boden der Nikolaikirche gefunden, wo sie sich seit dem Umbau der Kirche im Jahre 1785 befanden. — 6. Stieglitz. Christian Ludwig Stieglitz (1756—1836), Leipziger Ratsherr und Baumeister, Verfasser einer „Geschichte der Baukunst der Alten“ (1792). Er stand mit Goethe in näherem persönlichen Verkehr. — Hillig. Christian Gottfried Hillig (1777—1844), Kunstliebhaber und Advokat. In A und B Hellig. — 7. Lehmann. Friedrich Ludwig Lehmann, Maler in Leipzig, unternahm die Wiederherstellung der Bilder. — 18 ff. Die Krönung Mariä und die Dreifaltigkeit werden der oberdeutschen Schule, Ende des 15. Jahrhunderts, zugeschrieben; der Lazarus einem deutschen Meister aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Bilder des ältern Cranachs.

1. Die Verklärung. Christus ist eine wahre Vergötterung des Menschen. Die erhabenen Gestalten des Himmels umgeben ihn; auf dem Hügel ruhen die Jünger im wachen Traume. Eine herrliche Aussicht eröffnet sich dem Auge weit über das Meer und über ein reichbebautes Vorgebirge. Das Bild ist ein Moment, ein Guß des Gedankens, vielleicht der höchste, gunstreichste Augenblick in Cranachs Leben.

2. Die Samariterin. Christus, voll hoher männlicher Würde, Weisheit und Huld, spricht wohlwollend und ernst zu dem jugendlich sorglosen Weibe, welches ohne Beschauung das Leben genußreich auf sich einwirken ließ und es heiter hinnahm. Von den gehaltvollen Worten ergriffen, kehrt ihr Blick zum erstenmal sich in ihr Inneres.

3. Die Kreuzigung. Auf der einen Seite stehen, in tiefen Schmerz versunken, die Freunde des Heilandes, auf der andern in unerschütterlich roher Kraft die Kriegsknechte. Der Hauptmann allein blickt gedankenvoll zu dem Gekreuzigten empor, sowie auch einer von den Priestern. Diese drei Bilder sind von beträchtlicher Größe.

4. Der Sterbende. Ungefähr zwanzig Zoll breit und einige dreißig Zoll hoch. Die größte Figur im Vordergrunde hat ungefähr vier Zoll. Die Komposition ist reich und erfordert eine weitläufige Beschreibung, daher nur so viel zur Einleitung: Unten liegt der Sterbende, dem die letzte Ölung erteilt wird; an dessen Bette kniet die Gattin; die Erben hingegen untersuchen Kisten und Kasten. Über dem Sterbenden erhebt sich dessen Seele, welche sich auf der einen Seite von Teufeln ihre Sünden vorgehalten sieht, auf der andern von Engeln Vergebung vernimmt. Oben zeigt sich in Wolken die Dreieinigkeit, mit Engeln und Patriarchen umgeben. Noch höher befindet sich ein Abschnitt, auf dem eine Kirche vorgestellt ist, zu welcher sich Betende nahen. Nicht zu beschreiben ist die Zartheit, womit dieses Bild ausgeführt ist, und vorzüglich haben die größten wie die kleinsten Köpfe eine musterhafte Vollendung und Ausführung; auch findet

15. Die Kreuzigung. Zwei der Gemälde aus der Nikolaikirche stellen diesen Gegenstand dar. Sie sind beide aus der Schule des jüngeren Cranach. — 21. Der Sterbende. Vergl. über dieses Bild Wustmann a. a. O. S. 102–119. — 32. Nach nahen in A Absatz.

sich sehr selten hier etwas Verschobenes, das in Cranachs Köpfen oft vorkommt.

Dieses Bild diente zur Zierde des Grabmals eines Herrn Schmidburgs, der nach der Inschrift im Jahr 1518 starb. Aus dieser Zeit muß also auch dieses Bild sein, worauf Cranachs Monogramm steht.

Bilder des jüngern Cranachs.

a. Allegorisches Bild. Auf die Erlösung deutend. — Es hat dasselbe im allgemeinen der Anordnung, in den Gruppen und in der einnehmenden Idee große Ähnlichkeit mit dem Altargemälde in Weimar, das wir durch Kupferstich und Beschreibung kennen; es ist jedoch kleiner.

Im Vordergrunde der Heiland am Kreuze, diesem zur Linken der auferstandene Heiland und der mit der Gottheit versöhnte Mensch. Christus deutet mit seiner rechten Hand nach seiner Leidensgestalt, und der Mann an seiner Seite faltet verehrend die Hände. Beide sind überaus edle, schöne Köpfe, das Nackende besser als gewöhnlich gezeichnet, und das Kolorit zart und warm. Die Gruppe der Hirten, die Erhöhung der Schlange, das Lager, Moses und die Propheten sind fast ganz so wie zu Weimar. Unter dem Kreuze ist das Lamm; doch steht ein wunderschönes Kind daneben mit der Siegesfahne. Zur Rechten des Gekreuzigten sehen wir im Hintergrunde das erste Menschenpaar in Eintracht mit der Natur; das scheue Wild weidet noch vertraulich neben den Menschen.

Weiter vorn wird ein Mann von Tod und Teufel verfolgt. Im Vorgrunde steht der Heiland zum drittenmal. Unter seinen Füßen bricht das Gerippe des Todes zusammen, und ohne Haß, ohne Zorn, ohne Anstrengung stößt Christus dem gekrönten Ungeheuer den krystallnen Speer, auf welchem die Fahne des Sieges weht, in den Rachen. Unzählige Verdammte, worunter wir größtenteils Mönche, Nonnen und Geistliche vom höchsten Rang erblicken, gehen befreit hervor und preisen den Herrn und Retter. Dieser Christus ist jenem auf dem Bilde in Weimar sehr ähnlich, nur in entgegengesetzter Richtung gezeichnet. Den

12. Nach kleiner in A kein Absatz. — 14. auferstandene, B aufgestandene (Druckfehler?). — 27. Vorgrunde, A Vorgrund. — 33. gehen, A gehn.

untern Teil der Tafel füllt ein zahlreiches Familiengemälde. Auf dem Stamme des Kreuzes ist Cranachs Monogramm und die Jahrzahl 1557, woraus zu folgen scheint, da Cranach 1553 gestorben, dieses Bild sowie das folgende seien von seinem Sohne gemalt.

b. Die Auferstehung mit der Jahrzahl 1559. Es wäre wert, zu untersuchen, wodurch die Werke des jüngern Cranachs sich von denen seines Vaters unterscheiden. Es scheint mir das Bild mit der Jahrzahl 1557 im eigentlichsten Sinne mehr gemalt als die andern. Es ist darin eine Untermalung unter den Lasuren zu bemerken, dahingegen die ältern Bilder mehr in Öl lasierte Zeichnungen zu nennen sind. Und so wäre es denn nicht unwahrscheinlich, daß diese letztern Gemälde sich von Cranach dem Sohn, jene erstern hingegen von Cranach dem Vater herschreiben.

Im März 1815.

---

13. letztern, A letzten. — 14. herschreiben, A herschrieben.

Ruysdael als Dichter.

(Morgenblatt. Tübingen 1816. Nr. 107. Den 3. Mai. S. 425—427.)

Jakob Ruysdael, geboren zu Harlem 1635, fleißig arbeitend bis 1681, ist als einer der vortrefflichsten Landschaftsmaler anerkannt. Seine Werke befriedigen vorerst alle Forderungen, die der äußere Sinn an Kunstwerke machen kann. Hand und Pinsel wirken mit größter Freiheit zu der genauesten Vollendung. Licht, Schatten, Haltung und Wirkung des Ganzen läßt nichts zu wünschen übrig. Hievon überzeugt der Anblick sogleich jeden Liebhaber und Kenner. Gegenwärtig aber wollen wir ihn als denkenden Künstler, ja als Dichter betrachten, und auch hier werden wir gestehen, daß ein hoher Preis ihm gebühre.

Zum gehaltreichen Texte kommen uns hiezu drei Gemälde der königlich sächsischen Sammlung zu statten, wo verschiedene Zustände der bewohnten Erdoberfläche mit großem Sinn dargestellt sind, jeder einzeln, abgeschlossen, konzentriert. Der Künstler hat bewunderungswürdig geistreich den Punkt gefaßt, wo die Produktionskraft mit dem reinen Verstande zusammentrifft, und dem Beschauer ein Kunstwerk überliefert, welches, dem Auge an und für sich erfreulich, den innern Sinn aufruft, das Nachdenken anregt und zuletzt einen Begriff ausspricht, ohne sich darin aufzulösen oder zu verkühlen. Wir haben wohlgeratene Kopien dieser drei Bilder vor uns und können also darüber ausführlich und gewissenhaft sprechen.

1. Ruysdael als Dichter. Zweiter Druck (B) in der Ausgabe letzter Hand, Bd. 39, S. 261—270. — Wie Goethe in den Annalen (Bd. 25, 45 f.) erzählt, gab ihm sein wiederholter Aufenthalt in Dresden im April und August 1813 Gelegenheit zur Betrachtung Ruysdaelischer Arbeiten, woraus dann dieser Aufsatz entstand, den Goethe dort mit „Der Landschaftsmaler als Dichter" bezeichnet. Im Tagebuch ist bemerkt: 31. Januar 1813 Aufsatz über die Landschaft von Ruysdael. 1. Februar Abschrift des Aufsatzes über das Ruysdaelische Kloster. 30. März 1816 Über Peter Ruysdael. 9. April Professor Riemer die Ruysdaelischen Zeichnungen und am 14. April die Absendung an Cotta. — Jakob van Ruysdael ist nach neueren Forschungen 1628 oder 1629 geboren und 1682 gestorben. — 20. Nachdenken, A und B Andenken.

I.

Das erste Bild stellt die successiv bewohnte Welt zusammen dar. Auf einem Felsen, der ein begrenztes Thal überschaut, steht ein alter Turm, nebenan wohlerhaltene neuere Baulichkeiten; an dem Fuße des Felsen eine ansehnliche Wohnung behaglicher Gutsbesitzer. Die uralten hohen Fichten um dieselbe zeigen uns an, welch ein langer friedlich vererbter Besitz einer Reihe von Abkömmlingen an dieser Stelle gegönnt gewesen. Im Grunde am Abhange eines Berges ein weithingestrecktes Dorf, gleichfalls auf Fruchtbarkeit und Wohnlichkeit dieses Thals hindeutend. Ein stark strömendes Wasser stürzt im Vordergrunde über Felsen und abgebrochene schlanke Baumstämme, und so fehlt es denn nicht an dem allbelebenden Elemente, und man denkt sich sogleich, daß es ober- und unterhalb durch Mühlen und Hammerwerke werde benutzt sein. Die Bewegung, Klarheit, Haltung dieser Massen beleben köstlich das übrige Ruhende. Daher wird auch dieses Gemälde der Wasserfall genannt. Es befriedigt jeden, der auch nicht gerade in den Sinn des Bildes einzudringen Zeit und Veranlassung hat.

II.

Das zweite Bild, unter dem Namen des Klosters berühmt, hat bei einer reichern, mehr anziehenden Komposition die ähnliche Absicht: im Gegenwärtigen das Vergangene darzustellen, und dies ist auf das bewundernswürdigste erreicht, das Abgestorbene mit dem Lebendigen in die anschaulichste Verbindung gebracht.

Zu seiner linken Hand erblickt der Beschauer ein verfallenes, ja verwüstetes Kloster, an welchem man jedoch hinterwärts wohlerhaltene Gebäude sieht, wahrscheinlich den Aufenthalt eines Amtmanns oder Schössers, welcher die ehemals hieher fließenden Zinsen und Gefälle noch fernerhin einnimmt, ohne daß sie von hier aus wie sonst ein allgemeines Leben verbreiten.

Im Angesicht dieser Gebäude steht ein vor alten Zeiten gepflanztes, noch immer fortwachsendes Lindenrund, um anzudeuten, daß die Werke der Natur ein längeres Leben, eine größere Dauer

4. Baulichkeiten; an, A Baulichkeiten. An. — 10. Wohnlichkeit, A Wöhnlichkeit. — 12. abgebrochene, A abgerissene. — 17. Wasserfall. Königl. Gemäldegalerie zu Dresden, Nr. 1495, „Der Wasserfall vor dem Schloßberg". — 21. Kloster. Königl. Gemäldegalerie zu Dresden, Nr. 1494.

haben als die Werke der Menschen; denn unter diesen Bäumen haben sich schon vor mehreren Jahrhunderten bei Kirchweihfesten und Jahrmärkten zahlreiche Pilgrime versammelt, um sich nach frommen Wanderungen zu erquicken.

Daß übrigens hier ein großer Zusammenfluß von Menschen, eine fortdauernde Lebensbewegung gewesen, darauf deuten die an und in dem Wasser übrig gebliebenen Fundamente von Brückenpfeilern, die gegenwärtig malerischem Zwecke dienen, indem sie den Lauf des Flüßchens hemmen und kleine rauschende Kaskaden hervorbringen.

Aber daß diese Brücke zerstört ist, kann den lebendigen Verkehr nicht hindern, der sich durch alles durch seine Straße sucht. Menschen und Vieh, Hirten und Wanderer ziehen nunmehr durch das seichte Wasser und geben dem sanften Zuge desselben einen neuen Reiz.

Auch reich an Fischen sind noch bis auf den heutigen Tag diese Fluten so wie zu jener Zeit, als man bei Fastentafeln notwendig ihrer bedurfte; denn Fischer waten diesen unschuldigen Grundbewohnern noch immer entgegen und suchen sich ihrer zu bemächtigen.

Wenn nun die Berge des Hintergrundes mit jungen Büschen umlaubt scheinen, so mag man daraus schließen, daß starke Wälder hier abgetrieben und diese sanften Höhen dem Stockausschlag und dem kleinern Gesträuch überlassen werden.

Aber diesseits des Wassers hat sich zunächst an einer verwitterten, zerbröckelten Felspartie eine merkwürdige Baumgruppe angesiedelt. Schon steht veraltet eine herrliche Buche da, entblättert, entästet, mit geborstener Rinde. Damit sie uns aber durch ihren herrlich dargestellten Schaft nicht betrübe, sondern erfreue, so sind ihr andere, noch vollebendige Bäume zugesellt, die dem kahlen Stamme durch den Reichtum ihrer Äste und Zweige zu Hülfe kommen. Diesen üppigen Wuchs begünstigt die nahe Feuchtigkeit, welche durch Moos und Rohr und Sumpfkräuter genugsam angedeutet wird.

Indem nun ein sanftes Licht von dem Kloster zu den Linden und weiter hin sich zieht, an dem weißen Stamm der Buche wie

2. mehreren, A mehrern. — Jahrhunderten, A und B Jahren. Schon seit der Ausgabe von 1857 emendiert. — 15. Nach Reiz in A kein Absatz.

im Widerscheine glänzt, sodann über den sanften Fluß und die rauschenden Fälle, über Herden und Fischer zurückgleitet und das ganze Bild belebt, sitzt nah am Wasser im Vordergrunde, uns den Rücken zukehrend, der zeichnende Künstler selbst, und diese so oft mißbrauchte Staffage erblicken wir mit Rührung hier am Platze so bedeutend als wirksam. Er sitzt hier als Betrachter, als Repräsentant von allen, welche das Bild künftig beschauen werden, welche sich mit ihm in die Betrachtung der Vergangenheit und Gegenwart, die sich so lieblich durcheinander webt, gern vertiefen mögen.

Glücklich aus der Natur gegriffen ist dies Bild, glücklich durch den Gedanken erhöht, und da man es noch überdies nach allen Erfordernissen der Kunst angelegt und ausgeführt findet, so wird es uns immer anziehen, es wird seinen wohlverdienten Ruf durch alle Zeiten erhalten und auch in einer Kopie, wenn sie einigermaßen gelang, das größere Verdienst des Originals zur Ahnung bringen.

III.

Das dritte Bild dagegen ist allein der Vergangenheit gewidmet, ohne dem gegenwärtigen Leben irgend ein Recht zu gönnen. Man kennt es unter dem Namen des Kirchhofs. Es ist auch einer. Die Grabmale sogar deuten in ihrem zerstörten Zustande auf ein mehr als Vergangenes; sie sind Grabmäler von sich selbst.

In dem Hintergrunde sieht man, von einem vorüberziehenden Regenschauer umhüllt, magere Ruinen eines ehemals ungeheuern, in den Himmel strebenden Doms. Eine freistehende spindelförmige Giebelmauer wird nicht mehr lange halten. Die ganze, sonst gewiß fruchtbare Klosterumgebung ist verwildert, mit Stauden und Sträuchen, ja mit schon veralteten und verdorrten Bäumen zum Teil bedeckt. Auch auf dem Kirchhofe dringt diese Wildnis ein, von dessen ehemaliger frommen Befriedigung keine Spur mehr zu sehen ist. Bedeutende, wundersame Gräber aller Art, durch ihre Formen teils an Särge erinnernd, teils durch große aufgerichtete Steinplatten bezeichnet, geben Beweis von der

1. den, B dem (Druckfehler). — 3. Vordergrunde, A Vordergrund. — 4. zukehrend, A kehrend. — 10. Nach mögen in A kein Absatz. — 21. Kirchhof. Königl. Gemäldegalerie zu Dresden, Nr. 1502. Das Motiv ist nicht einem „Klosterkirchhof", sondern dem Judenkirchhof bei Amsterdam entnommen.

Wichtigkeit des Kirchsprengels und was für edle und wohlhabende Geschlechter an diesem Orte ruhen mögen. Der Verfall der Gräber selbst ist mit großem Geschmack und schöner Künstlermäßigung ausgeführt; sehr gern verweilt der Blick an ihnen. Aber zuletzt wird der Betrachter überrascht, wenn er weit hinten neue bescheidene Monumente mehr ahnet als erblickt, um welche sich Trauernde beschäftigen — als wenn uns das Vergangene nichts außer der Sterblichkeit zurücklassen könnte.

Der bedeutendste Gedanke dieses Bildes jedoch macht zugleich den größten malerischen Eindruck. Durch das Zusammenstürzen ungeheurer Gebäude mag ein freundlicher, sonst wohlgeleiteter Bach verschüttet, gestemmt und aus seinem Wege gedrängt worden sein. Dieser sucht sich nun einen Weg ins Wüste bis durch die Gräber. Ein Lichtblick, den Regenschauer überwindend, beleuchtet ein paar aufgerichtete, schon beschädigte Grabestafeln, einen ergrauten Baumstamm und Stock, vor allem aber die heranflutende Wassermasse, ihre stürzenden Strahlen und den sich entwickelnden Schaum.

Diese sämtlichen Gemälde, so oft kopiert, werden vielen Liebhabern vor Augen sein. Wer das Glück hat, die Originale zu sehen, durchdringe sich von der Einsicht, wie weit die Kunst gehen kann und soll.

Wir werden in der Folge noch mehr Beispiele aufsuchen, wo der reinfühlende, klardenkende Künstler, sich als Dichter erweisend, eine vollkommene Symbolik erreicht und durch die Gesundheit seines äußern und innern Sinnes uns zugleich ergötzt, belehrt, erquickt und belebt.

VI.

Aus Kunst und Altertum.

1817—1832.

Das Gemälde in der Rochus-Kapelle zu Bingen.

(Kunst und Altertum. Erster Band. Zweites Heft. 1817. S. 178—180.)

Das Bild des heiligen Rochus, wovon der Umriß gegenwärtigem Hefte vorsteht, ist von wohldenkenden Anwohnern des Rheins und Mayns gestiftet, in die Kapelle über Bingen, zum Andenken der Feier jener friedlichen Wiederherstellung vom 16. August 1814.

Der Heilige ist darauf als Jüngling vorgestellt, der seinem verödeten Palast den Rücken wendet. Die Pilgerkleidung zeigt uns den Stand an, welchen er ergriffen. Zu seiner Rechten sehen wir ein Kind, das sich an Silbergeschirr und Perlen, als einer Ausbeute frommer Güterspende, freut, zur Linken ein zu spät gekommenes, unschuldig flehendes Geschöpf, dem er die letzten Goldstücke aus dem Beutel hinschüttet, ja den Beutel selbst nachzuwerfen scheint. Unten, zur Rechten, drängt sich ein Hündchen heraus, die Wanderung mit anzutreten bereit, es ist freilich nicht dasselbige, welches ihm in der Folgezeit so wunderbar hülfreich geworden, aber darauf deutet es, daß er, als freundlicher und frommer Mann, auch solchen Geschöpfen wohlthätig gewesen, und dadurch verdient, von ihresgleichen künftighin unverhofft gerettet zu werden.

Hinten, über die mit Orangebäumchen gezierte Mauer, sieht man in eine Wildnis, anzudeuten, daß der fromme Mann sich von der Welt gänzlich ablösen und in die Wüste ziehen

1. Das Gemälde in der Rochus-Kapelle zu Bingen. In K. u. A. lautet die Überschrift „Gemälde". — Fehlt bisher unter den Aufsätzen zur Kunst. In unserer Ausgabe bereits in der Einleitung zum 23. Bande, S. XXV abgedruckt. Vergl. dort auch S. 207 ff. Die Rochuskapelle auf dem Rochusberg am Rhein wurde 1666 während einer Pest gestiftet, 1795 zerstört und 1814 wieder hergestellt. Das Bild ist von Goethe skizziert, der Karton von Meyer und eine „zarte, liebe Künstlerin" hat es ausgeführt. (Siehe Goethe an S. Boisserée 24. Juni 1816.) Diese ist Luise Seidler (geb. in Jena 1786, gest. in Weimar 1866). Vgl. H. Uhde, Erinnerungen aus dem Leben der Malerin Luise Seidler. 2. Aufl. Berlin 1875. S. 127 ff.; und H. Grimm, Fünfzehn Essays. 1. Folge. 3. Aufl. Berlin 1884. S. 288—309.

werde. Eine durch die Lüfte sich im Bogen schwingende Kette von Zugvögeln deutet auf die Weite seiner Wanderschaft, indessen der Brunnen im Hofe immerfort läuft und auf die unabgeteilte Zeit hinweist, welche fließt und fließen wird, der Mensch mag wandern oder zurückkehren, geboren werden oder sterben.

Haben wir diesen Nebendingen zu viel Bedeutung beigelegt, so mag uns die Neigung des Jahrhunderts entschuldigen, welche überall Zusammenhang, Allegorie und Geheimnis mit Recht oder Unrecht aufzusuchen Lust hat.

Blumengemälde von Immanuel Steiner.

(Über Kunst und Altertum. Erster Band. Zweites Heft. 1817. S. 181—182.)

Unser Bestreben, jedes Kunstverdienst, gleichviel in welchem Fach sich dasselbe auszeichnet, gebührend anzuerkennen, legt uns die Pflicht auf, eines jüngst eingekommenen Blumengemäldes in Wasserfarben von Herrn Immanuel Steiner aus Winterthur mit Lob zu gedenken. Dasselbe stellt einen überfüllten Blumentopf dar, aus dem verschiedenes auf die Tafel, welche ihn trägt, gefallen ist. Wir finden das Ganze recht sehr verständig und mit Zierlichkeit angeordnet, auch die Austeilung der Farben Geschick und Einsicht verratend: Reicher Schmuck bunter Blumen in der Mitte, rund umgeben von mannigfaltigen Blättern, welche wieder mit Blumen matterer Farbe anmutig vermischt sind. Schmetterlinge, Käfer, Ameisen und eine Eidechse beleben das Bild, selbst Wassertropfen hat der Künstler angebracht. Wir können uns hierbei der Bemerkung nicht enthalten, daß dergleichen Wasser- oder Tautropfen so zu sagen Sitte in der Blumenmalerei sind, allein sie bedingen eine ganz außerordentliche Vollendung und sind vielleicht nur etwa in den Gemälden des van Huysum durchaus am rechten Platze. Übrigens ist Herrn Steiner gar manches in seinem Bilde gut und verschiedenes, z. B. eine weiße Rose, eine gelbe rot gesprengte Nelke, wie auch Jonquillen sogar vortrefflich gelungen, auch die Schmetterlinge sind schön ausgeführt.

---

1. Blumengemälde. Weizsäcker (Einleitung S. CXXXIII) hält diese Besprechung für eine gemeinsame Arbeit Goethes und Meyers. Doch mag dem Stile nach das Ganze von Goethe verfaßt sein. — Der Titel ist von uns hinzugefügt. — Am 25. Nov. 1816 vermerkt Goethes Tagebuch: „Ankunft des Blumenstückes von Winterthur", am 29. Nov. den Dankbrief an Steiner. — 6. Immanuel Steiner, geb. 1778 zu Winterthur, 1805 in Italien, Landschaftsmaler und Radierer, in seiner späteren Zeit besonders als Blumenmaler (Aquarellist) thätig. Seine in Goethes Besitz gewesenen Radierungen siehe bei Schuchardt I, S. 141, Nr. 361, 362; S. 151, Nr. 50; S. 183, Nr. 387; S. 189, Nr. 442. — 17. van Huysum, Jan (1682—1749), trefflicher holländischer Blumenmaler. — 22. Jonquillen. Eine Art wohlriechender Narzissen.

Altdeutsche Baukunst.

(Über Kunst und Altertum. Erster Band. Zweites Heft. 1817. S. 196—198.)

Auf diese Weise erfahren wir nach und nach durch die Bemühungen einsichtiger, thätiger junger Freunde, welche Anstalten und Vorkehrungen sich nötig machten, um jene ungeheuren Gebäude zu unternehmen, wo nicht auszuführen.

Zugleich werden wir belehrt, in welchem Sinn und Geschmack die nördlichere Baukunst vom achten bis zum funfzehnten Jahrhundert sich entwickelte, veränderte, auf einen hohen Grad von Trefflichkeit, Kühnheit, Zierlichkeit gelangte, bis sie zuletzt durch Abweichung und Überladung, wie es den Künsten gewöhnlich geht, nach und nach sich verschlimmerte. Diese Betrachtungen werden wir bei Gelegenheit der Mollerischen Hefte, wenn sie alle beisammen sind, zu unserer Genugthuung anstellen können. Auch schon die viere, welche vor uns liegen, geben erfreuliche Belehrung. Die darin enthaltenen Tafeln sind nicht numeriert; am Schlusse wird erst das Verzeichnis folgen, wie sie nach der Zeit zu legen und zu ordnen sind.

Schon jetzt haben wir dieses vorläufig gethan und sehen eine Reihe von sechs Jahrhunderten vor uns. Wir legten dazwischen, was von Grund- und Aufrissen ähnlicher Gebäude zu

1. Altdeutsche Baukunst. In der Ausgabe letzter Hand (Bd. 39, S. 361—371) ist der ganze Aufsatz, wie er in K. u. A. zuerst erschien, unter dem Titel „Herstellung des Straßburger Münsters" abgedruckt (B). Doch ist bereits von Anton Springer (Im Neuen Reich 1873, 2, S. 38 f.) bewiesen worden, daß nur das durch einen Strich davon getrennte Nachwort von Goethe geschrieben ist, das vorhergehende aber Sulpiz Boisserée beigetragen hat. Siehe Boisserées Briefe an Goethe vom 7. November 1816 und 30. Januar 1817, und Goethes Schreiben an Boisserée vom 10. Februar und 17. April 1817. — 3 ff. Auf diese Weise ... auszuführen. Boisserée berichtet in dem vorangehenden Aufsatz über die Restauration des Straßburger Münsters, und dann über die Maßregeln, die zur Ausbesserung und Vollendung des Kölner Domes, wie zur Erhaltung der römischen Altertümer in Trier getroffen worden sind. — 13. der Mollerischen Hefte. Der Architekt Georg Moller (1784—1852) veröffentlichte „Denkmäler deutscher Baukunst", 2 Bände 1815—1831, die hier gemeint sind; 1818 gab er die Originalzeichnung des Doms zu Köln heraus, von der Goethe weiter unten spricht, und die er auch in seinem Aufsatz „Von deutscher Baukunst. 1823" erwähnt. Schuchardt I, S. 224, Nr. 108. — 19. Schon jetzt, A Schon jetzt schon.

Handen war, und finden schon einen Leitfaden, an dem wir uns gar glücklich und angenehm durchwinden können. Sind die Mollerischen Hefte dereinst vollständig, so kann jeder Liebhaber sie auf ähnliche Weise zum Grund einer Sammlung legen, woran er für sich und mit andern über diese bedeutenden Gegenstände täglich mehr Aufklärung gewinnt.

Alsdann wird nach abgelegten Vorurteilen Lob und Tadel gegründet sein und eine Vereinigung der verschiedensten Ansichten aus der Geschichte auf einander folgender Denkmale hervorgehen.

Auch muß es deshalb immer wünschenswerter sein, daß das große Werk der Herren Boisserée, den Dom zu Köln darstellend, endlich erscheine. Die Tafeln, die schon in unsern Händen sind, lassen wünschen, daß alle Liebhaber bald gleichen Genuß und gleiche Belehrung finden mögen.

Der Grundriß ist bewundernswürdig und vielleicht von keinem dieser Bauart übertroffen. Die linke Seite, wie sie ausgeführt werden sollte, giebt erst einen Begriff von der ungeheuern Kühnheit des Unternehmens. Dieselbe Seitenansicht, aber nur so weit, als sie zur Ausführung gelangte, erregt ein angenehmes Gefühl, mit Bedauern gemischt. Man sieht das unvollendete Gebäude auf einem freien Platz, indem die Darsteller jene Reihe Häuser, welche niemals hätte gebaut werden sollen, mit gutem Sinne weggelassen. Daneben war es gewiß ein glücklicher Gedanke, die Bauleute noch in voller Arbeit und den Krahnen thätig vorzustellen, wodurch der Gegenstand Leben und Bewegung gewinnt.

Kommt hiezu nun ferner das Faksimile des großen Originalaufrisses, welchen Herr Moller gleichfalls besorgt, so wird über diesen Teil der Kunstgeschichte sich eine Klarheit verbreiten, bei der wir die in allen Landen aufgeführten Gebäude solcher Art früher und späterer Zeit gar wohl beurteilen können, und wir werden alsdann nicht mehr die Produkte einer wachsenden, steigenden, den höchsten Gipfel erreichenden und sodann wieder versinkenden Kunst vermischen und eins mit dem andern entweder unbedingt loben oder verwerfen.

---

11. Das große Werk der Herren Boisserée. Schon 1810 geplant, erschien es in den Jahren 1821 bis 1831 in achtzehn Blättern. Siehe Kunst und Altertum IV, 1, S. 169 und IV, 2, S. 146 (unten S. 487).

Köln.

(Über Kunst und Altertum. Erster Band. Zweites Heft. 1817. S. 199—200.)

Siehe Bd. 23, S. 254 Z. 17 Anm.

Frankfurt am Main.

(Über Kunst und Altertum. Erster Band. Zweites Heft. 1817. S. 200—209.)

Siehe Bd. 23, S. 291—294.

Hanau.

(Über Kunst und Altertum. Erster Band. Zweites Heft. 1817. S. 209.)

Siehe Bd. 23, S. 302 Z. 30 Anm.

Heidelberg.

(Über Kunst und Altertum. Erster Band. Zweites Heft. 1817. S. 210—211.)

Siehe Bd. 23, S. 331—332.

Prag.

(Über Kunst und Altertum. Erster Band. Zweites Heft. 1817. S. 212.)

Am 5. Februar 1816 feierte die Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde daselbst das zwanzigjährige Andenken ihrer schätzenswerten Stiftung. Sie benutzten die Ruhe, welche Böhmen genoß, indessen die übrige Welt teilweise nach und nach zerrüttet ward, diese höchst einflußreiche Anstalt zu gründen und wußten sogar durch anhaltende Vorsorge die letzten gefährlichen und traurigen Jahre glücklich zu übertragen.

Diese Kunstakademie erfreut sich hinreichender Örtlichkeiten, des Besitzes bedeutender Kunstwerke, eines Einkommens, um Arbeiten lebender Künstler zu belohnen und anzuschaffen. Das Studium menschlicher Gestalt nach Natur und Antike wird unter

13. Prag. Es liegt kein Grund vor, diese Notiz, die bisher in den Werken fehlt, Goethen abzusprechen. Sein lebhaftes Interesse an den böhmischen Bestrebungen auf den Gebieten der Kunst- und der Naturwissenschaften, die Unkenntnis Meyers von den dortigen Zuständen und Goethes persönliche Beziehungen zum Fürsten Lobkowitz lassen ihn mit Sicherheit als den Verfasser erscheinen.

Leitung des Herrn Direktor Berzler, das Landschaftliche hingegen unter Herrn Professor Pastel unausgesetzt fortgeführt. Möge es dem Referenten dieser verehrlichen Gesellschaft, dem Herrn Fürsten Lobkowitz, gefallen, zu Aufmunterung ähnlicher Anstalten, sie mögen schon begründet oder noch im Werke sein, von Zeit zu Zeit einige Kenntnis des dortigen Bestandes und der fernern Fortschritte zu geben.

Rungische Blätter.

(Über Kunst und Altertum. Erster Band. Zweites Heft. 1817. S. 213—214.)

So oft ich auch die vier Rungischen Blätter, deren oben gedacht worden, Liebhabern vorwies, entstand bei ihnen jederzeit der Wunsch, sie zu besitzen, sowohl des ästhetischen als historischen Wertes wegen, niemals aber war ich imstande, einige Nachricht zu geben, wo diese schätzbaren Bilder allenfalls käuflich zu haben seien. Möchten daher gegenwärtig bei erneuerter Aufmerksamkeit auf diese Tafeln die Besitzer der Kupferplatten mit irgend einem Kunsthändler übereinkommen und öffentlich anzeigen, wo und um welchen Preis Abdrücke davon zu erhalten seien.

Auch wird erinnert, daß ein Bruder des zu früh Entwichenen eine Lebensbeschreibung desselben zu veranstalten gedachte, deren Herausgabe in dem gegenwärtigen Zeitpunkt gerade höchst wünschenswert wäre.

Zum Schluß.

(Über Kunst und Altertum. Erster Band. Zweites Heft. 1817. S. 214—216.)

Ein wichtiges Resultat, das uns die Kunstgeschichte verleiht, ist folgendes. Je höher, herrlicher und reiner die bildende Kunst

1. Berzler. Josef Berzler, Maler und Kupferstecher (1753—1829), seit Errichtung der Prager Akademie durch die „Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde" (1800) an der Spitze der Anstalt stehend und überaus fruchtbar. — 8. Rungische Blätter. Der Zeichnungen des „guten und werten" Malers Philipp Otto Runge (1777—1810) gedenkt Goethe anerkennend auch in den Annalen 1806, 1808, 1810 (Werke Bd. 24, S. 240, 285, Bd. 25, S. 4). Sie stellten „gedanken- und blumenreich" die Tageszeiten dar. Schon an der Weimarischen Preisbewerbung 1801 hatte er sich beteiligt, das Programm zur Jenaischen Litteratur-Zeitung 1807 brachte eine von Meyer verfaßte Beurteilung der vier Blätter. Seit 1806 stand Goethe mit ihm in Briefwechsel und nahm einen dieser Briefe in die „Farbenlehre" auf, wo er Runges auch sonst häufig gedachte, da dieser zu ähnlichen Ergebnissen wie er selbst gelangt war. — 10f. deren oben gedacht worden. In Meyers Aufsatz „Neu-deutsche religios-patriotische Kunst" (Kunst und Altertum I, 2, S. 35). — 23. Zum Schluß. Diese Betrachtung, die bisher in den Werken fehlt, stammt unbedingt von Goethe.

sich auf diesem Erdenrunde hervorthat, desto langsamer war das Abnehmen derselben, ja selbst im Niedersteigen ruhte sie noch oft auf glänzenden und leuchtenden Stufen. Von Phidias bis auf Hadrian bedurfte es voller sechshundert Jahre und wer besitzt nicht noch mit Ergötzen ein Kunstdenkmal aus den Zeiten dieses Kaisers!

Von dem übermenschlichen, aber auch die Menschheit gewaltsam überbietenden Michel Angelo bis zu dem manieriertesten Spranger waren kaum einhundert Jahre nötig, um die Kunst von angestrengter Großheit zu überstrengter Fratzenhaftigkeit herunterzuziehen. Und doch werden Liebhaber immer mit dem größten Vergnügen Arbeiten Sprangers in ihre Sammlungen aufnehmen.

Von dem kränklichen Klosterbruder hingegen und seinen Genossen, welche die seltsame Grille durchsetzten, „merkwürdige Werke ganz neuer Art, Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aus Naturgefühlen, Naturansichten, Ahndungen willkürlich zusammengesetzt, entfernt von der alten Weise der Vorwelt", zu verlangen, rechnen wir kaum zwanzig Jahre und dieses Geschlecht sehen wir schon in dem höchsten Unsinn verloren. Zeugnis hievon ein zur Berliner Ausstellung eingesendetes, aber nicht aufgestelltes Gemälde nach Dante:

> Lebensgroße Figur mit grüner Haut. Aus dem enthaupteten Halse sprützt ein Blutquell, die Hand des rechten, ausgestreckten Armes hält den Kopf bei den Haaren, dieser, von innen glühend, dient als Laterne, wovon das Licht über die Figur ausgeht.

---

9. Spranger. Bartel Spranghher, geboren zu Antwerpen 1546, ausgebildet in Paris und Rom, seit 1575 kaiserlicher Hofmaler in Prag, woselbst er nach 1604 starb, darf neben seinen niederländischen Zeitgenossen Franz Floris und dem etwas älteren Maerten van Heemskerck als Hauptvertreter des von der römischen Schule, besonders von Michelangelo beeinflußten niederländischen Manierismus gelten. — 14. Von dem kränklichen Klosterbruder. Siehe oben S. 217 Z. 6 Anm. — 15ff. „merkwürdige Werke ... Vorwelt". Das Citat ist aus Friedrich Schlegels Europa, zweiter Band, zweites Stück, S. 143 entnommen; doch nicht ganz genau. Die Stelle lautet dort: „Hätte nun ein solcher (ein junger Maler) erst den richtigen Begriff von der Kunst wiedergefunden, daß die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse ihr eigentlicher Zweck, alles übrige aber nur Mittel, dienendes Glied und Buchstabe sei, so würde er vielleicht merkwürdige Werke ganz neuer Art hervorbringen; Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aber mehr aus Naturgefühlen und Naturansichten oder Ahndungen willkürlich zusammengesetzt, als sich anschließend an die alte Weise der Vorwelt."

Skizzen
zu Castis Fabelgedicht: Die redenden Tiere.

(Über Kunst und Altertum. Erster Band. Drittes Heft. 1817. S. 70—80.)

Diese, von einem vorzüglichen Künstler an die Weimarischen Kunstfreunde gesandt, gaben zu folgenden Betrachtungen Anlaß.

Das Fabelgedicht von Casti bietet zu malerischer Darstellung weniger günstigen Stoff als Reineke Fuchs und andere einzelne Apologen. Was gebildet werden soll, muß ein Äußerliches mit sich führen; wo nichts geschieht, hat der Künstler seine Vorteile verloren. In genanntem Gedichte sind innerliche Zustände die Hauptsache, lebhafte, heftige, kluge, revolutionäre Gesinnungen einer schwachen und doch gewaltsamen und in ihrer Klugheit selbst unklugen, besorgten und sorglosen Despotie entgegengestellt. Als Werk eines geistreichen Mannes hat es große Vorzüge; dem bildenden Künstler aber gewährt es wenige bedeutende Momente. In solchen Fällen betrachtet man ein Bild, und man weiß nicht, was man sieht, wenn man uns gleich sagt, was dabei zu denken wäre.

1 f. Skizzen zu Castis Fabelgedicht. Zweiter Druck in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 219—228, ohne Abweichungen. — Am 24. Juni 1817 schrieb Goethe an Meyer: „Sie erhalten hierbei, was ich an den Fabeln gefabelt. Daß es viel mehr Ausführung und Bestimmtheit bedürfte, wird Ihnen nicht entgehn. Mögen Sie indessen etwas über das Potterische Bild hinzufügen, so ist der Grund gelegt, auf dem wir weiter fortfahren können. So ein Aufsatz, wenn er ein halb Jahr liegt, giebt zu reiferer Behandlung alsdann gar schnellen Anlaß.“ Geiger (Goethe-Jahrbuch V, 301) schließt aus diesen Worten, daß entweder die ganze Stelle „Von allen Künstlern“ (S. 280, 25) bis zum Schluß, oder wenigstens der über Potters Bild handelnde Abschnitt von Meyer herrühre. Da es nicht feststeht, was Meyern angehört, geben wir den Aufsatz vollständig wieder. — Den Dichter Giambattista Casti (1721—1803) hatte Goethe in Rom persönlich seine Novelle galanti vorlesen hören. Die „Animali parlanti“, ein politisch-satirisches Tierepos, ausgezeichnet vor allem durch glänzende Form, waren in Paris 1802 erschienen. Die hier besprochenen Zeichnungen dazu hatte der Tier- und Landschaftsmaler Johann Heinrich Menken aus Bremen (1764—1837) oder dessen Sohn, der ebenfalls an Goethe künstlerische Arbeiten sandte (siehe Goethe-Jahrbuch IX, 50), nach Weimar geschickt. Vergl. Annalen 1817 (Werke Bd. 25, S. 89). — Am 30. August 1808 sann Goethe „über eine Geschichte im Castischen Stil und Sinne“ nach. — 8. Apologen, griechische Bezeichnung der didaktischen Tierfabel.

I. Beratschlagen der Tiere über künftige Regierungsform, ob monarchisch oder republikanisch. Macht eine gute Tiergruppe; wer könnte aber dabei erraten, daß sie beratschlagen?

II. Rede des Löwen als erwählten Königs. Bildet sich gut zusammen, auch drückt sich das Herrische des Löwen, die Nachgiebigkeit der übrigen untergeordneten Geschöpfe deutlich aus.

III. Die Krönung des Löwen durch den Ochsen. Ein sinnlicher Akt, macht ein gutes Bild; nur ist die Plumpheit des Krönenden keineswegs erfreulich; man fürchtet, den neuen Monarchen auf der Stelle erdrückt zu sehen

IV. Das Tatzenlecken; wird spöttisch dadurch der Handkuß vorgestellt. Wir können uns hier der Bemerkung nicht enthalten, daß das Gedicht, mit allen seinen Verdiensten nicht sowohl poetisch ironisch als direkt satirisch ist. Hier sind nicht Tiere, die wie Menschen handeln, sondern völlige Menschen, und zwar moderne, als Tiere maskiert. Das Tatzenlecken kann im beabsichtigten Sinne nicht deutlich werden. Man glaubt, des Löwen Pfote sei verletzt, das Lecken eine Kur, und man wird durch den leidenden Blick des Löwen, gegen Affen und Kater gerichtet, in diesen Gedanken bestärkt. Kein Künstler vermöchte wohl auszudrücken, daß der Löwe Langeweile hat.

Diese Bilder würden durch das Gedicht klar und, da sie gut komponiert und wohl beleuchtet sind, von bekannter geschickter Hand dem Liebhaber wohl erfreulich sein. Das sechste und siebente hingegen ist nicht zu entziffern; wenn man den Zweck nicht schon weiß, so versteht man sie nicht, und wird uns das Verständnis eröffnet, so befriedigen sie nicht. Von bildlichen Darstellungen, welche zu einem geschriebenen Werke gefertigt werden, darf man freilich nicht so streng verlangen, daß sie sich selbst aussprechen sollen; aber daß sie an und für sich gute Bilder seien, daß sie nach gegebener Erklärung den Beifall des Kunstfreundes gewinnen, läßt sich wohl erwarten.

Was jedoch solchen Produktionen eigentlich den höchsten Wert giebt, ist ein guter Humor, eine heitere, leidenschaftslose Ironie, wodurch die Bitterkeit des Scherzes, der das Tierische im Menschen hervorhebt, gemildert und für geistreiche Leser ein geschmackvoller Beigenuß bereitet wird. Musterhaft sind hierin Jost Ammon und Albert van Everdingen in den Bildern

zu Reineke Fuchs, Paul Potter in dem berühmten weiland Kassler Gemälde, wo die Tiere den Jäger richten und bestrafen.

Vorstehendes gab zu weitern Betrachtungen Anlaß.

Die Tierfabel gehört eigentlich dem Geiste, dem Gemüt, den sittlichen Kräften, indessen sie uns eine gewisse derbe Sinnlichkeit vorspiegelt. Den verschiedenen Charakteren, die sich im Tierreich aussprechen, borgt sie Intelligenz, die den Menschen auszeichnet, mit allen ihren Vorteilen, dem Bewußtsein, dem Entschluß, der Folge, und wir finden es wahrscheinlich, weil kein Tier aus seiner beschränkten, bestimmten Art herausgeht und deshalb immer zweckmäßig zu handeln scheint.

Wie die Fabel des Fuchses sich durch lange Zeiten durchgewunden und von mancherlei Bearbeitern erweitert, bereichert und aufgestutzt worden, darüber giebt uns eine einsichtige Litterargeschichte täglich mehr Aufklärung.

Daß wir sinnliche Gegenstände, wovon wir hören, auch mit Augen sehen wollen, ist natürlich, weil sich alles, was wir vernehmen, dem innern Sinn des Auges mitteilt und die Einbildungskraft erregt. Diese Forderung hat aber der bildenden Kunst, ja allen äußerlich darstellenden, großen Schaden gethan und richtet sie mehr oder weniger zu Grunde. Die Tierfabel sollte eigentlich dem Auge nicht dargestellt werden, und doch ist es geschehen; untersuchen wir an einigen Beispielen, mit welchem Glück.

Jost Ammon, in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, gab zu einer lateinischen metrischen Übersetzung des Reineke Fuchs kleine allerliebste Holzschnitte. In dem großen Kunstsinne der damaligen Zeit behandelt er die Gestalt der Tiere symbolisch, flügelmännisch, nach heraldischer Art und Weise, wodurch er sich den größten Vorteil verschafft, von der naivsten Tier-

1. Potter. Vergl. S. 280 Z. 27 Anm. — 12 ff. Wie die Fabel ... Aufklärung. Vergl. Deutsche Nat.-Litt. Bd. 19, Einleitung, und Goethes Werke Bd. 5, S. 167 ff. — 24. Ammon. Jost Amman, geboren in Zürich 1539, gestorben in Nürnberg 1591, als Original-Holzschneider und -Radierer „einer der fruchtbarsten Künstler, die je gelebt haben". Sein „Reineke Fuchs" erschien zuerst 1574 im Verlag von Sigmund Feyerabend zu Frankfurt a/M., für welchen Amman „durch ein volles Vierteljahrhundert unausgesetzt als Illustrator thätig war". Vergl. Andresen: „Der deutsche Peintre-Graveur" I, Nr. 221, wo auch die späteren Editionen erörtert werden. — 28. flügelmännisch. Der Sinn des Wortes erhellt sich aus der scenischen Bemerkung nach Faust II, 7005 und V. 7040. Es kann nur bedeuten typisch, in charakteristischer Weise gebildet.

bewegung bis zu einer übertriebenen, fratzenhaften Menschenwürde gelangen zu können. Jeder Kunstfreund besitzt und schätzt dieses kleine Büchelchen.

Albert van Everdingen zog als vortrefflicher Landschaftsmaler die Tierfabel in den Naturkreis herüber und wußte, ohne eigentlich Tiermaler zu sein, vierfüßige Tiere und Vögel dergestalt ans gemeine Leben heranzubringen, daß sie, wie es denn auch in der Wirklichkeit geschieht, zu Reisenden und Fuhrleuten, Bauern und Pfaffen gar wohl passend, einer und eben derselben Welt unbezweifelt angehören. Everdingens außerordentliches Talent bewegte sich auch hier mit großer Leichtigkeit; seine Tiere nach ihren Zuständen passen vortrefflich zur Landschaft und komponieren mit ihr aufs anmutigste. Sie gelten ebenso gut für verständige Wesen als Bauern, Bäuerinnen, Pfaffen und Nonnen. Der Fuchs in der Wüste, der Wolf ans Glockenseil gebunden, einer wie der andere sind an ihrem Platz. Darf man nun hinzusetzen, daß Everdingens landschaftliche Kompositionen, ihre Staffage mit inbegriffen, zu Licht- und Schattenmassen trefflich gedacht, dem vollkommensten Helldunkel Anlaß geben, so bleibt wohl nichts weiter zu wünschen übrig.

Diese Sammlung in guten Abdrücken ist jedem Liebhaber wert. Im Notfall kann man sich aus der Gottschedischen Quartausgabe, wozu man die schon geschwächten Platten benutzte, immer noch einen Begriff von dem hohen Verdienst dieser Arbeit machen.

Von allen Künstlern, welche die Tierfabel zum Gegenstand ihrer Bemühungen erkoren, hat wohl keiner so nahe den rechten Punkt getroffen als Paul Potter in einem Gemälde von mehreren

4. Everdingen. Allart van Everdingen, hervorragender holländischer Landschafts- maler und -Radierer, geboren zu Alkmaar 1621, gebildet in Utrecht bei Roelant Savery, dann besonders in Haarlem bei Pieter Molyn, nach mannigfachen Reisen 1640—1644 in Skandinavien, zu Alkmaar, Haarlem und zuletzt in Amsterdam thätig, wo er 1675 starb. Über seine Radierungen vergl. besonders den Catalogue raisonné von W. Drugulin. Leipzig 1873. Die illustrierte Ausgabe des Reineke Fuchs erschien zuerst 1694 in Amsterdam. Vergl. Drugulin a. a. O. S. 78 ff. Schuchardt I, S. 158, Nr. 127. — 22 f. aus der Gottschedischen Quartausgabe. Heinrichs von Alkmar, Reineke der Fuchs, mit schönen Kupfern; nach der Ausgabe von 1498 ins Hochteutsche übersetzet, und mit einer Abhandlung von dem Urheber, wahren Alter und großen Werte dieses Gedichtes versehen von Johann Christoph Gottscheden. Leipzig und Amsterdam 1752. (Peter Schenk.) — 27. Potter, der bedeutendste holländische Tiermaler und -Radierer, geboren 1625 zu Enkhuizen, gestorben 1654 zu Amsterdam, gebildet daselbst und in Haarlem, thätig in Delft, im Haag und seit 1653 in Amsterdam. Das oben erwähnte Gemälde: „Die Bestrafung des Jägers durch die Tiere", befindet sich gleich der berühmten „Großen Herde mit der pissenden Kuh" in der Eremitage zu Petersburg. Vgl. auch Schuchardt I, S. 175, Nr. 301 ff.

Abteilungen, so sich ehemals in der Galerie zu Kassel befunden. Die Tiere haben den Jäger gefangen, halten Gericht, verurteilen und bestrafen ihn; auch des Jägers Gehülfen, Hunden und Pferd, wird ein schlimmes Los zu teil. Hier ist alles ironisch, und das Werk scheint uns als gemaltes Gedicht außerordentlich hoch zu stehen. Wir sagen absichtlich als gemaltes Gedicht; denn obgleich Potter der Mann war, daß alles von ihm Herrührende von Seite der Ausführung Verdienste hat, so gehört doch gerade das erwähnte Stück nicht unter diejenigen, wo er uns als Maler Bewunderung abnötigt. Hingegen wird schwerlich ein anderes, selbst das vollendete Meisterstück der pissenden Kuh nicht ausgenommen, dem Beschauer größeres Vergnügen gewähren, sich seinem Gedächtnis so lebhaft und ergötzend einprägen.

Giebt Potters Gemälde ein Beispiel, in welchem Geist Tierfabeln, wofern der bildende Künstler sich dieselben zum Gegenstande wählt, zu behandeln seien, so möchte hingegen die bekannte Folge von Fabeln, welche der sonst wackere Elias Riedinger eigenhändig radiert hat, als Beispiel durchaus fehlerhafter Denkweise und mißlungener Erfindung in dieser Art angeführt werden. Verdienst der Ausführung ist ihnen wohl nicht abzusprechen; allein sie sind so trocken ernsthaft, haben einen moralischen Zweck, ohne daß die Moral aus dem Dargestellten erraten werden kann; es gebricht ihnen gänzlich an jener durchaus geforderten ironischen Würze; sie sprechen weder das Gemüt an, noch gewähren sie dem Geist einige Unterhaltung.

Wer sich jedoch in diesem Fache bemüht, wie denn dem geistreichen Talente sein Glück nirgends zu versagen ist, dem wäre zu wünschen, daß er die radierten Blätter des Benedetto Castiglione

17. Riedinger. Johann Elias Ridinger, geboren zu Ulm 1698, daselbst und in Augsburg bei Joh. Falk und Rugendas gebildet, 1759 Direktor der dortigen Malerakademie, gestorben 1767, als Stecher und Radierer der hervorragendste, freilich nüchterne deutsche Darsteller der Tierwelt im 18. Jahrhundert. Die „Fabeln" erschienen zum erstenmal 1744 unter dem Titel: „Lehrreiche Fabeln aus dem Reiche der Thiere zur Verbesserung der Sitten und zumal dem Unterrichte der Jugend neu entworfen. Erster Versuch. Herausgegeben von Johann Elias Ridinger, Maler in Augspurg, 1744". Vergl. G. A. W. Thienemann, Leben und Wirken des Johann Elias Ridinger ꝛc. Leipzig 1856. S. 149 ff. Vergl. auch Schuchardt I, S. 135, Nr. 309. — 28. Castiglione. Giovanni Benedetto Castiglione, geboren 1616 zu Genua, gestorben 1670 zu Mantua, hervorragender Maler und Stecher, in Genua durch van Dyck beeinflußt, vorwiegend in Mantua thätig, neben Bassano der bedeutendste Tierbildner Italiens im 17. Jahrhundert. Seine Radierweise trug ihm den Namen eines „zweiten Rembrandt" ein. Über seine Radierungen vergl. Bartsch XXI, S. 7 ff., wo nach ihm 67 Blatt aufgeführt sind; die Zahl der Tierdarstellungen darunter ist jedoch beschränkt. In Goethes Sammlung reich vertreten. Vergl. Schuchardt I, S. 28, Nr. 250 ff.

immer vor Augen habe, welcher die doch mitunter allzu breiten, halbgeformten, unerfreulichen Tiergestalten so zu benutzen gewußt, daß einige das Licht in großen Massen aufnehmen, andere wieder durch kleinere Teile sowie durch Lokaltinten die Schattenpartien mannigfaltig beleben. Dadurch entspringt der ästhetische Sinnenreiz, welcher nicht fehlen darf, wenn Kunstzwecke bewirkt werden sollen.

Blumenmalerei.

(Über Kunst und Altertum. Erster Band. Drittes Heft. 1817. S. 81—91.)

Wenn gleich die menschliche Gestalt, und zwar in ihrer Würde und Gesundheitsfülle, das Hauptziel aller bildenden Kunst bleibt, so kann doch keinem Gegenstande, wenn er froh und frisch in die Augen fällt, das Recht versagt werden, gleichfalls dargestellt zu sein und im Nachbild ein großes, ja größeres Vergnügen zu erwecken, als das Urbild nur immer erregen konnte. Wir schränken uns hier auf die Blumen ein, die sehr frühe als Vorbilder vom Künstler ergriffen werden mußten. Der alten Kunst waren sie Nebensache; Pausias von Sikyon malte Blumen zum Schmuck seines geliebten Sträußermädchens; dem Architekten waren Blätter, Knospen, Blumen und von daher abgeleitete Gestalten als Zierde seiner starren Flächen und Stäbe höchst willkommen, und noch sind uns hievon die köstlichsten Reste geblieben, wie Griechen und Römer bis zum Übermaß mit wandelbaren Formen der vegetierenden Welt ihren Marmor belebt.

Ferner zeigt sich auf den Thüren des Ghiberti die schönste Anwendung von Pflanzen und des mit ihnen verwandten Geflügels. Luca della Robbia und seine Sippschaft umgaben mit bunt verglasten, hocherhabenen Blumen- und Fruchtkränzen anbetungswerte, heilige Bilder. Gleiche Fruchtfülle bringt Johann von Udine dar in den köstlich gedrängten Obstgehängen der

1. Blumenmalerei. Zweiter Druck in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 229—238, ohne Veränderungen. Vielleicht angeregt durch das im vorhergehenden Hefte (oben S. 271) besprochene Blumengemälde Steiners, auf den wohl auch mit den letzten Worten des Aufsatzes angespielt wird. Goethes reiche Sammlung von Blumendarstellungen vergl. Schuchardt u. a. I, S. 230, Nr. 184. — 11. Pausias von Sikyon. Siehe Bd. 1, S. 214. — 18. An des großen Florentiner Bronzebildners Lorenzo Ghiberti (1378—1455) Pforten des Florentiner Baptisteriums sind die Außenseiten der Pfosten und die Oberschwellen mit dem köstlichsten, naturalistischen, durch Vögel belebten Laubgewinde verziert. — 20. Luca della Robbia (1399—1482), sein Schüler und Neffe Andrea (1437—1528) und dessen Söhne, besonders Giovanni (1469—1529), pflegten ihre glasierten Thonreliefs durch polychrome, naturalistische Fruchtbündel zu umrahmen. — 22f. Giovanni da Udine (1487—1561), der Hauptmeister des Grottesken-Ornamentes in den Raffaelschen Loggien des Vatikan und der dekorativen Teile der Fresken Raffaels in der Villa Farnesina.

Vatikanischen Logen, und noch manche dergleichen, selbst ungeheuer lastende Festone verzieren Fries an Fries die Säle Leos des Zehnten. Zu gleicher Zeit finden wir auch kolossale und niedliche Pergamentblätter, heiligen und frommen Inhalts, zum Beginn und am Rande mit bewundernswürdig nachgebildeten Blumen und Früchten reichlich verziert.

Und auch später war Vegetation wie Landschaft nur Begleiterin menschlicher Gestalten, bis nach und nach diese untergeordneten Gegenstände durch die Machtgewalt des Künstlers selbständig erschienen und das Hauptinteresse eines Bildes zu bewirken sich anmaßten.

Manche Versuche vorbeigehend, wenden wir uns zu denen Künstlern, die in den Niederlanden zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts ihr Glück auf die Blumenliebe reicher Handelsherren gründeten, auf die eigentliche Blumisterei, welche mit unendlicher Neigung ausgesuchte Floren durch Kultur zu vervielfältigen und zu verherrlichen trachtete. Tulpe, Nelke, Aurikel, Hyazinthe wurden in ihrem vollkommensten Zustande bewundert und geschätzt; und nicht etwa willkürlich gestand man Vollkommenheiten zu, man untersuchte die Regeln, wonach etwas gefallen konnte, und wir wagen die Schätzung der Blumenliebhaber als wohl überdacht anzuerkennen und getrauen uns, durchaus etwas Gesetzliches darin nachzuweisen, wornach sie gelten ließen oder forderten.

Wir geben hier die Namen der Künstler, deren Arbeit wir bei Herrn Doktor Grambs in Frankfurt am Main in farbigen Aquarellzeichnungen mit Augen gesehn.

Morel aus Antwerpen, blühte um 1700.
Maria Sibylla Merian, desgleichen.
Joh. Bronkhorst, geb. 1648.
Hermann Henstenburgh, geb. 1667.

3 f. Pergamentblätter, z. T. schon in mittelalterlichen Miniaturen, besonders dann in französischen und niederländischen Gebets- und Andachtsbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts. Als das berühmteste sei das Breviarium Grimani in der Markusbibliothek zu Venedig genannt. — 25. bei Herrn Doktor Grambs. Vergl. Bd. 23, S. 274. — 27. Jan Evert Morel, holländischer Maler von Frucht- und Blumenstücken, geboren 1677 zu Amsterdam, Schüler des dortigen Blumenmalers J. Linthorst, gestorben 1708. — 28. Maria Sibylla Merian, geboren 1647 zu Frankfurt, gestorben 1717 in Amsterdam, Schülerin Abraham Mignons, hervorragende Blumenmalerin. („Blumenkorb“ in der kaiserl. Galerie in Wien.) — 29. Johann van Bronkhorst, geboren 1648 zu Leyden, gestorben 1726 zu Hoorn. Autodidakt, besonders gefeiert wurde seine naturwahre Wiedergabe des Gefieders. — 30. Hermann Hengstenburgh, geboren 1667 in Hoorn (Nordholland), seit 1683 Schüler des Joh. von Bronkhorst.

Johann van Huysum, geb. 1682, gest. 1749.
Oswald Wyne.
Van Loo.
Robb.
Roedig.
Johann van Os.
Van Brüssel, um 1780.
Van Leen.
Wilhelm Hendricus.

Nähere Nachrichten von den neuern Künstlern würden sehr willkommen sein.

Ob nun schon Sibylle Merian, wahrscheinlich angeregt durch des hochverdienten, viel jüngern Karl Plumiers Reiseruf und Ruhm, sich nach Surinam wagte und in ihren Darstellungen sich zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Naturbeschauung und malerischen Zwecken hin und her bewegte, so blieben doch alle folgenden großen Meister auf der Spur, die wir angedeutet; sie empfingen die Gegenstände von Blumenliebhabern, sie vereinigten sich mit ihnen über den Wert derselben und stellten sie in dem vollsten ästhetischen Glanze dar. Wie nur Licht und Schatten, Farbenwechsel und Widerschein irgend spielen wollten, ließ sich hier kunstreich und unerschöpflich nachbilden. Diese Werke haben den großen Vorteil, daß sie den sinnlichen Genuß vollkommen befriedigen. Blumen und Blüten sprechen dem Auge

1. Jan van Huysum, Blumenmaler und Landschafter, geboren 1682 zu Amsterdam, gestorben ebenda 1749. Schüler seines Vaters Justus van Huysum, zu seiner Zeit als der „Phönix" der Blumen- und Früchtemaler gerühmt. Seine bis ins winzigste Detail mit größter Feinheit durchgeführten Blumenstücke sind besonders in England, aber überhaupt in fast allen größeren Galerieen vertreten. Siehe oben S. 271, Z. 19. — 2. Oswald van Wynen, geboren zu Husden 1739, Schüler des J. van Huysum, thätig in Amsterdam, gestorben 1780. — 3. Wohl Pieter van Loo, geboren 1731 zu Haarlem, gestorben 1784, welcher besonders durch seine Pflanzen- und Blumendarstellungen für Botaniker bekannt ist; oder der Maler gleichen Namens und gleicher Spezialität, in Amsterdam, geboren 1711, gestorben 1787. — 4. Robb. Nagler (Künstlerlexikon) nennt ihn ohne nähere Angaben nur als Blumen- und Insektenmaler. — 6. Jan van Os, hervorragender holländischer Maler von Früchten und Blumenstücken, geboren 1744, thätig im Haag, gestorben 1808. — 7. Paul Theodor van Brussel, geboren 1754 zu Zuid-Polsbroek, thätig zu Haarlem, gestorben 1795 zu Amsterdam, hervorragender holländischer Blumenmaler. — 8. Willem van Leen, holländischer Blumen- und Früchtemaler, geboren 1753 zu Dordrecht, dort und in Paris gebildet, thätig daselbst, in Dordrecht, im Haag und in Rotterdam, gestorben nach 1819. — 9. Wohl der bekanntere holländische Maler von Blumenstücken und Landschaften Wybrand Hendricks, geboren 1744 zu Amsterdam, gestorben in Haarlem 1831. — 13. Charles Plumier, ein durch seine Reisen in fremde Weltteile bekannter Minoritenbruder von Marseille, geboren 1646, gestorben 1705(?) zu Paris. Seine zeichnerische Begabung stellte er in den Dienst botanischer Forschung und veröffentlichte zahlreiche Radierungen nach Pflanzen und Tieren. Sibylle Merian war 1699 in Surinam und veröffentlichte auf Grund dieser Reise das Werk: „Metamorphosis insectorum surinamensium". Amsterdam 1705.

zu, Früchte dem Gaumen, und das beiderseitige Behagen scheint sich im Geruch aufzulösen.

Und noch lebt in jenen wohlhäbigen Provinzen derselbe Sinn, in welchem Huysum, Rachel Ruysch und Seghers gearbeitet, indessen die übrige Welt sich auf ganz andere Weise mit den Pflanzen beschäftigte und eine neue Epoche der Malerkunst vorbereitete. Es lohnt wohl der Mühe, gerade auf dem Wendepunkt diese Bemerkung zu machen, damit auch hier die Kunst mit Bewußtsein ans Werk schreite.

Die Botanik huldigte in früher Zeit dem Apotheker, Blumisten und Tafelgärtner; diese forderten das Heilsame, Augenfällige, Geschmackreiche, und so war jedermann befriedigt; allein die Wissenschaft, begünstigt vom rastlosen Treiben des Handels und Weltbewegens, erwarb sich ein Reich, das über Unendlichkeiten herrschte. Nun waren ihr Geschöpfe sogar verächtlich, die nur nützlich, nur schön, wohlriechend und schmackhaft sein wollen; das Unnützeste, das Häßlichste umfaßte sie mit gleicher Liebe und Anteil.

Diese Richtung mußte der Künstler gleichfalls verfolgen; denn obgleich der Gesetzgeber Linné seine große Gewalt auch dadurch bewies, daß er der Sprache Gewandtheit, Fertigkeit, Bestimmungsfähigkeit gab, um sich an die Stelle des Bildes zu setzen, so kehrte doch immer die Forderung des sinnlichen Menschen wieder zurück, die Gestalt mit einem Blick zu übersehen, lieber als sie in der Einbildungskraft erst aus vielen Worten aufzuerbauen.

Welchem Naturfreund wäre nun vorzuerzählen nötig, wie weit die Kunst, Pflanzen sowohl der Natur als der Wissenschaft gemäß nachzubilden, in unsern Tagen gestiegen sei. Will man treffliche Werke vorzählen, wo soll man anfangen, wo soll man enden?

Hier sei uns eins für alle gegeben.

A Description of the Genus Pinus by Lambert. London 1803.

Der in seiner Kunst vollendete und sie zu seinen Zwecken geistreich anwendende Ferdinand Bauer stellt die verschiedenen Fichtenarten und die mannigfaltigen Umwandlungen ihrer Äste,

4. Huysum, vergl. S. 285 Z. 1 Anm. — Rachel Ruysch, berühmte Blumenmalerin, geboren 1664 in Amsterdam, gestorben daselbst 1754 und dort thätig, zeitweilig jedoch im Haag und in Düsseldorf als Hofmalerin des Kurfürsten Johann Wilhelm. — Daniel Seghers, Blumenmaler, Schüler des Jan Brueghel, geboren 1590 zu Antwerpen, gestorben daselbst 1661. Von allen dreien berühmte Bilder in der Dresdener Galerie.

Zweige, Nadeln, Blätter, Knospen, Blüten, Früchte, Fruchthüllen und Samen zu unserer größten Zufriedenheit durch das einfache Kunstmittel dar, daß er die Gegenstände in ein volles freies Licht setzt, welches dieselben in allen ihren Teilen nicht allein umfaßt, sondern ihnen auch durch lichte Widerscheine überall die größte Klarheit und Deutlichkeit verleiht. Eine solche Behandlungsart gilt hauptsächlich bei diesem Gegenstand; Zweige, Nadeln, Blüten haben in genanntem Geschlecht eigentlich keinen Körper; dagegen sind alle Teile durch Lokalfarben und Tinten so unendlich von einander abgesetzt und abgestuft, daß die reine Beobachtung solcher Mannigfaltigkeit uns das Abgebildete als wirklich vor Augen bringt. Jede Farbe, auch die hellste, ist dunkler als das weiße Papier, worauf sie getragen wird, und es bedarf also hier weder Licht noch Schatten, die Teile setzen sich unter einander und vom Grunde genugsam ab; und doch würde diese Darstellung noch immer etwas Chinesisches behalten, wenn der Künstler Licht und Schatten aus Unkunde nicht achtete, anstatt daß er hier aus Weisheit beides vermeidet; sobald er aber dessen bedarf, wie bei Ästen und Zapfen, die sich körperlich hervorthun, weiß er mit einem Hauch, mit einem Garnichts nachzuhelfen, daß die Körper sich runden und doch ebenso wenig gegen den Grund abstechen. Daher wird man beim Anblick dieser Blätter bezaubert; die Natur ist offenbar, die Kunst versteckt, die Genauigkeit groß, die Ausführung mild, die Gegenwart entschieden und befriedigend, und wir müssen uns glücklich halten, aus den Schätzen der großherzoglichen Bibliothek dieses Musterwerk uns und unsern Freunden wiederholt vorlegen zu können.

Denke man sich nun, daß mehrere Künstler im Dienste der Wissenschaft ihr Leben zubringen, wie sie die Pflanzenteile nach einer sich ins Unendliche vermannigfaltigenden und doch noch immer fürs Anschauen nicht hinreichenden Terminologie durchstudieren, wiederholt nachbilden und ihrem scharfen Künstlerauge noch das Mikroskop zu Hülfe rufen, so wird man sich sagen: es muß endlich einer aufstehen, der diese Abgesondertheiten vereinigt, das Bestimmte festhält, das Schwebende zu fassen weiß; er hat so oft, so genau, so treu wiederholt, was man Geschlecht, Art, Varietät nennt, daß er auswendig weiß, was da ist, und ihn nichts irrt, was werden kann.

1. Fruchthüllen. Bis zur Hempelschen Ausgabe überall „Fruchthülle".

Ein solcher Künstler habe nun auch denselben innern Sinn, den unsere großen niederländischen Blumenmaler besessen, so ist er immer in Nachteil; denn jene hatten nur Liebhaber des auffallend Schönen zu befriedigen, er aber soll im Wahren und durchs Wahre das Schöne geben; und wenn jene im beschränkten Kreise des Gartenfreundes sich behaglich ergingen, so soll er vor einer unübersehbaren Menge von Kennern, Wissenden, Unterscheidenden und Aufstechenden sich über die Natürlichkeit kontrolieren lassen.

Nun verlangt die Kunst, daß er seine Blumen nach Form und Farbe glücklich zusammenstelle, seine Gruppen gegen das Licht zu erhöhe, gegen die Seiten schattend und halbschattig abrunde, die Blüten erst in voller Ansicht, sodann von der Seite, auch nach dem Hintergrunde zu fliehend sehen lasse und sich dabei dergestalt bewähre, daß Blatt und Blättchen, Kelch und Anthere eine Spezialkritik aushalte und er zugleich im ganzen Künstler und Kunstkenner zu befriedigen, den unerläßlichen Effekt dargeben und leisten soll! — —

Daß irgend jemand eine solche Aufgabe zu lösen unternähme, würden wir nicht denken, wenn wir nicht ein paar Bilder vor uns hätten, wo der Künstler geleistet hat, was einem jeden, der sich's bloß einbilden wollte, völlig unmöglich scheinen müßte.

Münzkunde der deutschen Mittelzeit.

(Auf Anfrage.)

(Über Kunst und Altertum. Erster Band. Drittes Heft. 1817. S. 92—95.)

Über die zwar nicht seltenen, doch immer geschätzten problematischen Goldmünzen, unter dem Namen Regenbogenschüsselchen bekannt, wüßte ich nichts zu entscheiden, wohl aber folgende Meinung zu eröffnen.

Sie stammen von einem Volke, welches zwar in Absicht auf Kunst barbarisch zu nennen ist, das sich aber einer wohlersonnenen Technik bei einem rohen Münzwesen bediente. Wenn nämlich die früheren Griechen Gold- und Silberküchelchen zu stempeln, dabei aber das Abspringen vom Amboß zu verhindern gedachten, so gaben sie der stählernen Unterlage die Form eines Kronenbohrers, worauf das Küchelchen gelegt, der Stempel aufgesetzt und so das Obergebilde abgedruckt ward; der Eindruck des untern viereckten zackigen Hülfsmittels verwandelte sich nach und nach in ein begrenzendes, mancherlei Bildwerk enthaltendes Viereck, dessen Ursprung sich nicht mehr ahnen läßt.

Das unbekannte Volk jedoch, von welchem hier die Rede ist, vertiefte die Unterlage in Schüsselform und grub zugleich eine gewisse Gestalt hinein; der obere Stempel war konvex und gleichfalls ein Gebild hineingegraben. Wurde nun das Küchelchen in die Stempelschale gelegt und der obere Stempel drauf geschlagen, so hatte man die schüsselförmige Münze, welche noch öfters in

1. Münzkunde der deutschen Mittelzeit. Zweiter Druck (B) in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 326—328. — 5f. Regenbogenschüsseln. „In Süddeutschland ging die Sage, ein solches Goldschüsselchen liege, wo der Regenbogen seinen Fuß aufsetzt. Die Kelten prägten diese Münzen, besonders in Bayern, aber auch in Norditalien, aus dem Golde, welches an den Abhängen der Alpen gefunden und von den Flüssen hinab geführt wurde.“ (Friedländer-Sallet.) Aus der großen Litteratur über diese Münzen sei erwähnt: Streber, Über die sogenannten Regenbogenschüsseln. Abhdlgn. d. bayr. Akademie, München 1860 u. 1861 und Evans, The coins of the ancient Britons. London 1864. — 16. zackigen, A zackigten. — 18. ahnen, A ahnden.

Deutschland aus der Erde gegraben wird; die darauf erscheinenden Gestalten aber geben zu folgenden Betrachtungen Anlaß.

Die erhabenen Seiten der drei mir vorliegenden Exemplare zeigen barbarische Nachahmungen bekannter, auf griechischen Münzen vorkommender Gegenstände, einmal einen Löwenrachen, zweimal einen Taschenkrebs. Gebilde der Unfähigkeit, wie sie auch häufig auf silbernen dazischen Münzen gesehen werden, wo die Goldphilippen offenbar kindisch pfuscherhaft nachgeahmt sind.

Die hohle Seite zeigt jedesmal sechs kleine halbkugelförmige Erhöhungen; hiedurch scheint mir die Zahl des Wertes ausgesprochen.

Das Merkwürdigste aber ist auf allen dreien eine sichelförmige Umgebung, die auf dem einen Exemplar unzweifelhaft ein *Hufeisen* vorstellt und also da, wo die Gestalt nicht so entschieden ist, auch als ein solches gedeutet werden muß. Diese Vorstellung scheint mir Original; fände sie sich auch auf andern Münzen, so käme man vielleicht auf eine nähere Spur; jedoch möchte das Bild immer auf ein berittenes kriegerisches Volk hindeuten.

Über den Ursprung der Hufeisen ist man ungewiß; das älteste, das man zu kennen glaubt, soll dem Pferde des Königs Childerich gehört haben und also um das Jahr 481 zu setzen sein. Aus andern Nachrichten und Kombinationen scheint hervorzugehen, daß der Gebrauch der Hufeisen in Schwung gekommen zu der Zeit, als Franken und Deutsche noch für eine Völkerschaft gehalten wurden, die Herrschaft hinüber und herüber schwankte und die kaiserlich-königlichen Gebieter bald diesseits, bald jenseits des Rheins größere Macht aufzubieten wußten. Wollte man sorgfältig die Orte verzeichnen, wo dergleichen Münzen gefunden worden, so gäbe sich vielleicht ein Aufschluß. Sie scheinen niemals tief in der Erde gelegen zu haben, weil der Volksglaube sie da finden läßt, wo ein Fuß des Regenbogens auf dem Acker aufstand, von welcher Sage sie denn auch ihre Benennung gewonnen haben.

7f. *Goldphilippen*, Goldmünzen (Statere) Philipps II. (Vater Alexanders d. Gr.) von Macedonien. — 13. *Hufeisen* sind bei den Germanen durch Gräberfunde für die vorchristliche Zeit verbürgt, scheinen jedoch nicht allgemein üblich gewesen zu sein. Vergl. Jähns, Gesch. des Kriegswesens. Leipzig 1880. S. 436 und Roß und Reiter 2c. Leipzig 1872. — 21. *Childerich* I., König der salischen Franken, gestorben 481.

Anforderung an den modernen Bildhauer.

(Über Kunst und Altertum. Erster Band. Drittes Heft. 1817. S. 96—103.)

In der neuesten Zeit ist zur Sprache gekommen, wie denn wohl der bildende Künstler, besonders der plastische, dem Überwinder zu Ehren ihn als Sieger, die Feinde als Besiegte darstellen könne, zu Bekleidung der Architektur, allenfalls im Fronton, im Fries oder zu sonstiger Zierde, wie es die Alten häufig gethan. Diese Aufgabe zu lösen, hat in den gegenwärtigen Tagen, wo gebildete Nationen mit gebildeten kämpfen, größere Schwierigkeit als damals, wo Menschen von höheren Eigenschaften mit rohen tierischen oder mit tierverwandten Geschöpfen zu kämpfen hatten.

Die Griechen, nach denen wir immer als unsern Meistern hinaufschauen müssen, gaben solchen Darstellungen gleich durch den Gegensatz der Gestalten ein entschiedenes Interesse. Götter kämpfen mit Titanen, und der Beschauende erklärt sich schnell für die edlere Gestalt; eben derselbe Fall ist, wenn Herkules mit Ungeheuern kämpft, wenn Lapithen mit Zentauren in Händel geraten. Zwischen diesen letzten läßt der Künstler die Schale des Siegs hin und wieder schwanken, Überwinder und Überwundene wechseln ihre Rollen, und immer fühlt man sich geneigt, dem rüstigen Heldengeschlecht endlich Triumph zu wünschen. Fast entgegengesetzt wird das Gefühl angeregt, wenn Männer mit Amazonen sich balgen; diese, obgleich derb und kühn, werden doch als die schwächern geachtet, und ein heroisch Frauengeschlecht fordert unser Mitleid, sobald es besiegt, verwundet oder tot erscheint. Ein schöner Gedanke dieser Art, den man als den heitersten sehr hoch

1. Anforderung an den modernen Bildhauer. Zweiter Druck in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 292—296. Veranlaßt ist diese Betrachtung offenbar durch die in der folgenden besprochene Absicht, Blücher durch ein würdiges Denkmal zu ehren. — 14. hinaufschauen, A hinauf schauen.

zu schätzen hat, bleibt doch immer jener Streit der Bacchanten und Faunen gegen die Tyrrhener. Wenn jene als echte Berg- und Hügelwesen halb reh-, halb bocksartig, dem räuberischen Seevolk dergestalt zu Leibe gehen, daß es in das Meer springen muß und im Sturz noch der gnädigen Gottheit zu danken hat, in Delphine verwandelt, seinem eigenen Elemente auch ferner anzugehören, so kann wohl nichts Geistreicheres gedacht, nichts Anmutigeres den Sinnen vorgeführt werden.

Etwas schwerfälliger hat römische Kunst die besiegten und gefangenen, faltenreich bekleideten Dazier ihren geharnischten und sonst wohlbewaffneten Kriegern auf Triumphsäulen untergeordnet, der spätere Polidor aber und seine Zeitgenossen die bürgerlich gespaltenen Parteien der Florentiner auf ähnliche Weise gegen einander kämpfen lassen. Hannibal Carrache, um die Kragsteine im Saale des Palastes Alexander Fava zu Bologna bedeutend zu zieren, wählt männlich rüstige Gestalten, mit Sphinxen oder Harpyien im Faustgelag, da denn letztere immer die Unterdrückten sind — ein Gedanke, den man weder glücklich noch unglücklich nennen darf. Der Maler zieht große Kunstvorteile aus diesem Gegensatz, der Zuschauer aber, der dieses Motiv zuletzt bloß als mechanisch anerkennt, empfindet durchaus etwas Ungemütliches; denn auch Ungeheuer will man überwunden, nicht unterdrückt sehen.

Aus allem diesem erhellt jene ursprüngliche Schwierigkeit, erst Kämpfende, sodann aber Sieger und Besiegte charakteristisch gegen einander zu stellen, daß ein Gleichgewicht erhalten und die sittliche Teilnahme an beiden nicht gestört werde.

In der neuern Zeit ist ein Kunstwerk, das uns auf solche Art anspräche, schon seltener. Bewaffnete Spanier mit nackten Amerikanern im Kampfe vorgestellt zu sehen, ist ein unerträglicher

2. Tyrrhener. Dieser der sechsten der sog. Homerischen Hymnen entnommene Mythus (vergl. Ovids Metamorph. III, 582 ff.) erzählt, daß einst tyrrhenische Seeräuber den Dionysos als einen vermeintlich irdischen Königssohn geraubt, auf der Fahrt aber habe der Gott in Gestalt eines Löwen mit seinen Scharen die Seeräuber gezüchtigt und in Delphine verwandelt. Eine reizvolle plastische Darstellung dieses Mythus bietet der Fries des 334 v. Chr. errichteten Siegesdenkmals des Choragen Lysikrates zu Athen. — 10. Dazier. Z. B. in den Reliefs der Trajanssäule, sowie in denen des Triumphbogens dieses Kaisers, welche Konstantin dem seinigen einverleibte. Vergl. Schuchardt I, S. 221, Nr. 72. — 12. Polidoro da Caravaggio († 1543). Gemeint sind wohl dessen monochrome, nur in Stichen erhaltene Römische Fassadenmalereien. — 14. Annibale Carracci. Dessen früheste, zusammen mit seinem Bruder Agostino ausgeführte Arbeit sind die Freskofriese im Palazzo Fava zu Bologna (seit 1582). Goethe meint die monochromen karyatidenartigen Jünglingsfiguren im zweiten kleineren Saal, welche „fratzenhafte Gestalten" als Überwinder niederhalten und zur Trennung der zwölf Bilder aus Virgils Aeneide dienen. Vergl. Schuchardt I, S. 26, Nr. 231.

Anblick, der Gegensatz von Gewaltsamkeit und Unschuld spricht sich allzuschreiend aus, eben wie beim Bethlehemitischen Kindermord. Christen, über Türken siegend, nehmen sich schon besser aus, besonders wenn das christliche Militär im Kostüm des siebenzehnten Jahrhunderts auftritt. Die Verachtung der Mahomedaner gegen alle Sonstgläubigen, ihre Grausamkeit gegen Sklaven unseres Volkes berechtigt, sie zu hassen und zu töten.

Christen gegen Christen, besonders der neuesten Zeit, machen kein gutes Bild. Wir haben schöne Kupferstiche, Scenen des amerikanischen Krieges vorstellend, und doch sind sie, mit reinem Gefühl betrachtet, unerträglich; wohluniformierte, regelmäßige, kräftig bewaffnete Truppen, im Schlachtgemenge mit einem Haufen zusammengelaufenen Volks, worunter man Priester als Anführer, Kinder als Fahnenträger schaut, können das Auge nicht ergötzen, noch weniger den innern Sinn, wenn er sich auch sagt, daß der Schwächere zuletzt noch siegen werde. Findet man auch gar halb nackte Wilde mit im Konflikt, so muß man sich gestehen, daß es eine bloße Zeitungsnachricht sei, deren sich der Künstler angenommen. Ein Panorama von dem schrecklichen Untergange des Tippo Saib kann nur diejenigen ergötzt haben, die an der Plünderung seiner Schätze teilgenommen.

Wenn wir die Lage der Welt wohl überdenken, so finden wir, daß die Christen durch Religion und Sitten alle mit einander verwandt und wirklich Brüder sind, daß uns nicht sowohl Gesinnung und Meinung als Gewerb und Handel entzweien. Dem deutschen Gutsbesitzer ist der Engländer willkommen, der die Wolle verteuert, und aus eben dem Grunde verwünscht ihn der mittelländische Fabrikant.

Deutsche und Franzosen, obgleich politisch und moralisch im ewigen Gegensatz, können nicht mehr als kämpfend bildlich vorgestellt werden; wir haben zu viel von ihrer äußern Sitte, ja von ihrem Militärputz aufgenommen, als daß man beide fast gleich kostümierte Nationen sonderlich unterscheiden könnte. Wollte nun gar der Bildhauer (damit wir dahin zurückkehren, wo wir ausgegangen sind) nach eigenem Recht und Vorteil seine

5. Jahrhunderts, A Jahrhundert. — Mahomedaner, A Mohametaner. — 6. Sonstgläubigen, A Sonstgläubige. — 8. neuesten, A neusten. — 19. Untergange, A Untergang. — Tippo Saib, Sultan von Maissur, fiel am 4. Mai 1799 bei der Erstürmung von Seringapatam durch die Engländer. — 26. Engländer, A Engelländer. — 35. eigenem, A eignem.

Figuren aller Kleidung und äußern Zierde berauben, so fällt jeder charakteristische Unterschied weg, beide Teile werden völlig gleich; es sind hübsche Leute, die sich einander ermorden, und die fatale Schicksalsgruppe von Eteokles und Polynikes müßte immer wiederholt werden, welche bloß durch die Gegenwart der Furien bedeutend werden kann.

Russen gegen Ausländer haben schon größere Vorteile; sie besitzen aus ihrem Altertume charakteristische Helme und Waffen, wodurch sie sich auszeichnen können; die mannigfaltigen Nationen dieses unermeßlichen Reichs bieten auch solche Abwechselungen des Kostüms dar, die ein geistreicher Künstler glücklich genug benutzen möchte.

Solchen Künstlern ist diese Betrachtung gewidmet; sie soll aber- und abermals aufmerksam machen auf den günstigen und ungünstigen Gegenstand; jener hat eine natürliche Leichtigkeit und schwimmt immer oben, dieser wird nur mit beschwerlichem Kunstapparat über Wasser gehalten.

---

13 ff. sie soll ... Gegenstand. Die Wahl der Gegenstände in der bildenden Kunst hatte Goethe und Schiller in ihren Gesprächen vielfach beschäftigt; ein vortrefflicher Propyläenaufsatz Meyers behandelt dieses Thema.

Blüchers Denkmal.

(Über Kunst und Altertum. Erster Band. Drittes Heft. 1817. S. 103—107.)

Daß Rostock, eine so alte und berühmte Stadt, durch die Großthaten ihres Landsmannes sich frisch belebt und erhoben fühlte, war ganz naturgemäß; daß die Stellvertreter des Landes, dem ein so trefflicher Mann angehört, sich berufen hielten, demselben am Orte seiner Geburt ein bedeutendes Denkmal zu stiften, war eine von den ersten Wirkungen eines lang ersehnten Friedens. Die Versammlung der mecklenburgischen Stände im Dezember 1814 faßte den einstimmigen Beschluß, die Thaten ihres hochberühmten Landsmanns auf eine solche Weise zu verehren. Die Sanktion der beiden Großherzoge königliche Hoheiten erfolgte darauf, so wie die Zusage eines bedeutenden Beitrags. Alle Mecklenburger wurden sodann zu freiwilligen Beiträgen gleichfalls eingeladen, und die Stände bewilligten den allenfalls abgehenden Teil der Kosten. Die höchstgebildete Erbgroßherzogin Karoline, alles Gute und Schöne befördernd, nahm lebhaften Anteil an diesem Vorhaben und wünschte im Vertrauen auf ihre Vaterstadt, daß die Weimarischen Kunstfreunde sich bei der Ausführung nicht unthätig verhalten möchten. Der engere Ausschuß der Ritter- und Landschaft ward beauftragt, Ideen und Vorschläge zu sammeln; hieraus entstand eine Konkurrenz mehrerer verdienter Künstler; verschiedene

1. Blüchers Denkmal. Wieder abgedruckt bei Schadow, „Über das Denkmal des Fürsten Blücher von Wahlstatt, als es am 26. August 1819 zu Rostock feierlich aufgestellt wurde". (Rostock 1819. S. 4—6.) Zweiter Originaldruck (B) in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 297—303. Über den Inhalt vergl. Schadow, Kunstwerke und Kunstnachrichten. Berlin 1849. S. 176—184; Goethe und das Blücherdenkmal zu Rostock (Weimarer Sonntagsblatt 1857, Nr. 16 und 17), und von Both, Das Blücherdenkmal in Rostock und Goethes Teilnahme an diesem Werke (Raumers Historisches Taschenbuch 1862, S. 343—421). Der Einfluß Goethes auf die Gestaltung von Schadows Blücherdenkmal kann nur als ein ungünstiger bezeichnet werden, sowohl im Hinblick auf die Hauptfigur in ihrer phantastisch-antikisierenden Auffassung, wie vollends in den Sockelreliefs in ihrer Vermischung historischer und allegorischer Gestalten. Die Statue wurde 1818 modelliert, das Denkmal am 26. August 1819 enthüllt. Vergl. Julius Friedländer, Verzeichnis der Werke Schadows im Anhang zu der oben erwähnten Ausgabe von dessen Schriften. S. 136f., wo weitere Litteratur zu finden ist. — 16. Erbgroßherzogin Karoline. Sie war die Tochter Karl Augusts, gestorben bereits am 16. Januar 1816. Vergl. Goethes Werke Bd. 3, S. 7.

Modelle, Zeichnungen und Entwürfe wurden eingesendet. Hier aber that sich die Schwierigkeit hervor, woran in den neuesten Zeiten mancher Plan gescheitert ist: wie nämlich die verschiedenen Wünsche so vieler Interessenten zu vereinigen sein möchten. Dieses Hindernis suchte man dadurch zu beseitigen, daß ein landesherrlicher- und ständischerseits genehmigter Vorschlag durch Herrn Kammerherrn von Preen an den Herausgeber gegenwärtiger Hefte gebracht wurde, wodurch man denselben aufforderte, der Beratung in dieser wichtigen Angelegenheit beizuwohnen. Höchst geehrt durch ein so unerwartetes Vertrauen, erneuerte derselbe ein früheres Verhältnis mit Herrn Direktor Schadow in Berlin; verschiedene Modelle wurden gefertigt und das letzte bei persönlicher Anwesenheit gedachten Herrn Direktors in Weimar nochmals mit den dortigen Kunstfreunden bedacht und besprochen, sodann aber durch Vermittelung des in dieser Angelegenheit immer thätigen Herrn von Preen die Ausführung höchsten und hohen Orts beschlossen und dem bereitwilligen Künstler übertragen.

Das Piedestal aus vaterländischem Granit wird auf der Schweriner Schleifmühle, von der so schöne Arbeiten in dem härtesten Stein bekannt sind, auf Kosten Ihro königlichen Hoheit des Großherzogs bearbeitet. Auf diesen Untersatz von neun Fuß Höhe kommt die aus Erz gegossene, gleichfalls neun Fuß hohe Statue des Helden zu stehen. Er ist abgebildet mit dem linken Fuß vorschreitend, die Hand am Säbel, die rechte führt den Kommandostab. Seine Kleidung kunstgemäß, doch erinnernd an

7. von Preen. Goethes Briefe an Preen in dieser Angelegenheit sind sämtlich in dem angeführten Aufsatze Boths abgedruckt. Die erste Aufforderung zur Gewährung seines Beirats in der Angelegenheit richtete Preen in einem Briefe vom 19. Mai 1815 durch Bertuchs Vermittelung an ihn, als den „ersten Kunstrichter unserer Zeit". — 10 f. erneuerte ... Berlin. Vergl. H. Grimm, Goethe und der Bildhauer Gottfried Schadow (Aus den letzten fünf Jahren. Gütersloh 1889. S. 150—180). Über das frühere Mißverhältnis zwischen beiden vergl. Schadows „Tagebuch einer Reise nach Weimar. 1802" in: Gottfried Schadow, Aufsätze und Briefe, ed. J. Friedländer a. a. O. S. VIII. S. 66 ff. — 12. Modelle. Die erste 1815 gefertigte Wachsskizze zerbrach bei der Übersendung an Goethe, die zweite, nach Goethes Vorschlag, befindet sich in der Berliner K. Nationalgalerie. Vergl. Kunstwerke und Kunstansichten 2c. a. a. O. S. 144. 150. 159. — 25. Kleidung. Über die seltsame Tracht der Statue äußert sich Schadow in „Kunstwerke und Kunstansichten": „Nach der Neigung und Vorliebe desselben [Blüchers] hätte man ihn in der Husaren-Uniform abbilden können. Da aber zu erwägen war, daß unser Held — Feldherr — ist, in der ganzen Ausdehnung des Wortes, alle Abteilungen der Krieger, ja zuweilen fremde Kriegsvölker befehligend, so mußte man von der Idee, eine einzelne Art von Uniform anzubringen, abstehen. Wollte man ihn ferner gleich dem Herkules der alten Fabel als Bändiger und Überwinder der Ungeheuer zeigen, so war es natürlich, daß man eine heroisch-dichterische Bekleidung vorzog, der Würde solcher Denkmale angemessen." Diese Deduktion schließt sich vollständig an die Anschauungen Goethes an, und man darf in ihr wohl den Inhalt der Erörterungen zwischen diesem und Schadow sehen.

eine in den neuern Zeiten nicht seltene Tracht. Der Rücken durch eine Löwenhaut bekleidet, wovon der Rachen auf der Brust das Heft bildet. Das entblößte Haupt läßt eine prächtige Stirn sehen; die höchst günstigen Züge des Gesichts sprechen einen bedeutenden Charakter aus, wie denn überhaupt die schlanke Gestalt des Kriegers dem Künstler sehr willkommen entgegentritt.

Zu bedeutenden halberhobenen Arbeiten an das Piedestal sind auch schon Zeichnungen und Vorschläge eingereicht, deren nähere Bestimmung noch zu erwarten steht.

Die am Schlusse des Jahres 1815 versammelten Stände benutzten den 16. Dezember als den Geburtstag des Fürsten, ihre dankbare Verehrung nebst der Anzeige des von seinem Vaterlande ihm zu errichtenden Monuments überreichen zu lassen; die darauf erfolgte Antwort geziemt einem Manne, welcher im Gefühl, daß die That selbst spreche, ein Denkmal derselben eher ablehnen als begünstigen möchte.

Fürst Blüchers Denkbild.

Auszug eines Schreibens, Berlin den 29. August 1818.

(Über Kunst und Altertum. Zweiter Band. Erstes Heft. 1818. S. 172—177.)

„Nunmehr kann ich mit Vergnügen und Zufriedenheit vermelden, wie der Guß des größten Stückes von der Kolossalstatue des Fürsten Blücher trefflich geraten ist. Außer dem Kopf ist es die ganze Höhe vom Halse an bis herunter mit der Plinte. Den 21. d. M. abends gegen 6 Uhr wurde dem Ofen Feuer gegeben und des andern Morgens um 4 Uhr abgestochen. Einhundertundvier Zentner waren eingesetzt worden. Der größere Teil hievon diente, dem eigentlich in die Form Einfließenden durch den Druck Dichtheit zu geben. Das Metall floß ruhig ein und setzte sich wagerecht in den Windpfeifen oder Luftröhren. Hieraus war die Andeutung eines gelungenen Gusses abzunehmen. Gestern haben wir den Guß bis unter die Plinte von Form freigemacht und uns überzeugt, daß von oben bis unten alles dicht und rein ausgefallen. Sonst geschieht bei dergleichen großen Güssen, daß wohl

14 ff. die darauf ... möchte. Abgedruckt bei Voth S. 352. — 18. Auszug eines Schreibens von Schadow. — 22. trefflich geraten. Die Bronzeausführung — Guß von Lequine, Ciselierung von Choué (August 1818) — der Statue und der Reliefs ist in der That vortrefflich. — 23. Plinte, Standplatte.

Stellen, gleich dem Bimstein, poros vorkommen oder, wenn auch dicht, mit fremden Teilchen von Formmasse gemischt sind, welches alles hier nicht der Fall ist.

„Der Guß geschah in der königlichen Kanonengießerei beim Zeughause, und man ist außer dem guten Glücke das Gelingen der Bedächtigkeit und Einsicht des französischen Formers und Gießers so wie der Erfahrung und willigen Teilnahme der königlichen Beamten schuldig, ohne welches Einverständnis man nicht sicher gearbeitet und einen so wichtigen Zweck schwerlich erreicht hätte. Denn das Kupfer hat die sonderbare Eigenschaft, daß man den Augenblick der höchsten Flüssigkeit benutzen muß, welchen, wenn er vorbei ist, man durch das stärkste Feuer nicht wieder zurückbringt, man müßte denn von vorn kalt wieder anfangen. Diesen Augenblick zu erkennen, haben unsere Kanonengießer die größte Fertigkeit.

„Ich habe schon gemeldet, daß eine solche Form aus horizontalen Schichten besteht, und wie gut das Metall muß geflossen sein, geht daraus hervor, daß in die dichten Fugen derselben das Metall dünn wie ein Blatt eingedrungen ist.

„Nun haben wir den Kern herauszuschaffen, welches eine schwierige Arbeit ist, da uns nur drei Öffnungen zu Gebote stehen, nämlich unten durch die beiden Fußsohlen, inwendig der Plinte und oben am Hals. Um den Mantel schwebend zu erhalten, sind künstliche Vorrichtungen angebracht, metallne Stäbe nämlich, welche gegenwärtig noch aus dem Gewande hervorstehen und künftig zugleich mit der Oberfläche verarbeitet werden.

„Was jemanden, der in Rußland gießen sah, neu war, ist die hier angewendete geringe Zahl von Guß- und Luftröhren. Dort sah man vier Statuen in der Grube dermaßen damit umgeben, daß sie einem Ballen von Wurzeln glichen. Man ist in Frankreich davon abgekommen, indem die Luft durch so viele Verästungen gleichsam abgefangen wird und das Metall hie und da außen bleibt.

„Sehr wichtig ist auch die Methode, wodurch man das Wachs, welches sonst die Dicke des Metalles bestimmte, entbehren kann. Jetzo, wenn über das fertige Modell die Form gemacht und diese

27. Rußland gießen sah. Schadow hatte für das Denkmal Friedrichs des Großen den Erzguß in Rußland und Schweden studiert und dabei in Petersburg, wie er selbst berichtet, „von Gateclou in einer Grube zu gleicher Zeit vier lebensgroße Statuen gießen sehen". — 28. angewendete, A angewandte. — geringe, B größere.

wieder abgenommen ist, wird die ganze Oberfläche beschabt, und zwar um so viel, als die Metalldicke künftighin betragen soll. In diesem Zustande gab unsere Statue einen sonderbaren Anblick; die Figur schien sehr lang und dünn, und daher außer aller Proportion."

Von diesem und anderem wird Herr Direktor Schadow dem Publikum hoffentlich nähere Nachricht geben, wenn das Werk selbst vor aller Augen steht. Man hofft, daß dieses Standbild an Ort und Stelle auf den 18. Juni 1819 wird zu schauen sein. Die zwei Relieftafeln werden in diesjähriger Ausstellung erscheinen. Die erste stellt vor den Helden, sich vom Sturze mit dem Pferd aufraffend und zu gleicher Zeit den Feind bedrohend; der Genius des Vaterlandes schützt ihn mit der Ägide; die zweite zeigt den Helden zu Pferde, widerwärtige dämonische Gestalten in den Abgrund jagend. Auch hier mangelt es nicht an Beistand der guten Geister.

Folgende Inschriften sind genehmigt:

D e m F ü r s t e n
B l ü c h e r
v o n W a h l s t a d t
D i e S e i n e n.

In Harren und Krieg,
In Sturz und Sieg
Bewußt und groß:
So riß er uns
Von Feinden los.

---

6 f. Von diesem ... geben. Es geschah in der Schrift „Über das Denkmal des Fürsten Blücher von Wahlstatt, als es am 26. August 1819 zu Rostock feierlich aufgestellt wurde", besprochen von Meyer in Kunst und Altertum II, 2, S. 64 ff. — 11 ff. Die erste ... Ägide. Blüchers Sturz bei „Ligny, den 16. Juni 1815". Der Genius war auf Goethes Wunsch von Schadow hinzugefügt worden. — 13 ff. die zweite ... Geister. Viktoria bekränzt Blücher. Der Genius Preußens und Englands im Handschlag zum Bunde vereint. „Belle-Alliance, den 18. Juni 1815." — 17. Folgende Inschriften. Auch diese hatte Goethe auf Preens Bitte vom 12. November 1815 verfaßt. — 21. die Seinen. Diese Form setzte Goethe als älter und ernster an Stelle des ursprünglich von ihm vorgeschlagenen neueren und gefälligeren „die Seinigen" ein (an Schadow 28. April 1819).

Abendmahl von Leonard da Vinci zu Mailand.

(Über Kunst und Altertum. Erster Band. Drittes Heft. 1817. S. 113—188.)

Joseph Bossi über Leonard da Vinci Abendmahl zu Mailand.

Groß Folio. 264 Seiten. 1810.

Der Verfasser dieses bedeutenden Werkes, ein Mailänder, geboren 1777, von der Natur begabt mit schönen Fähigkeiten, die sich früh entwickelten, vor allem aber mit Neigung und Geschick zur bildenden Kunst ausgestattet, scheint aus sich selbst und

1. Abendmahl von Leonard da Vinci. Zweiter Druck (B) in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 87—140. — Der Großherzog Karl August hatte aus Italien Bossis Durchzeichnungen des Abendmahlgemäldes mitgebracht, die Goethen, wie er in den Annalen 1817 (Bd. 25, S. 88 f.) schreibt, befähigten, Bossis im Titel genanntes Werk näher zu betrachten; Studium und Vergleichung derselben beschäftigten ihn lange. Am 20. Dezember 1817 erbat er von Cattaneo biographische Nachrichten über Bossi. „Nach eifrigem Studium der Arbeit Bossis, nach Vergleichung der vorliegenden Durchzeichnungen, nach Betrachtung vieler andern gleichzeitigen Kunstleistungen und Vorkommnisse ward endlich die Abhandlung geschrieben, wie sie im Druck vorliegt, und zugleich ins Französische übersetzt, um den Mailänder Freunden verständlich zu sein" (durch Professor Lavès in Jena, übersandt an Cattaneo mit einem Briefe Goethes vom 17. Juli 1818). (Annalen 1818 Bd. 25, S. 99.) Der Großherzog verfolgte die Arbeit mit lebhafter Teilnahme. Siehe in Goethes Briefwechsel mit ihm Nr. 377, 381, 382, 385. Am 14. Dezember 1817 war schon das Meiste über das Abendmahl ausführlich zu Papier gebracht, am 16. schrieb Goethe an Zelter: „Ein Werk, das der Großherzog von Mailand mitgebracht hat, bezüglich auf das Abendmahl von Leonard da Vinci daselbst, hält mich sehr fest. Der Kupferstich von Morghen ist gewiß mehrmals in Berlin; wenn Du ihn auch schon kennst, laß Dir ihn wieder zeigen und betrachte ihn mit ehrfurchtsvoller Aufmerksamkeit. Alsdann wirst Du rührend finden, wenn Du durch mich aufs genaueste vernimmst, wie das Bild veranlaßt, erfunden, ausgedacht, ausgearbeitet, verfertigt und als Weltwunder vollendet worden, und wie es allsogleich in sich selbst verfallen, vernachlässigt, beschädigt, hergestellt, und durch die Herstellung selbst völlig zu Grunde gerichtet worden. Ferner wird Dich freuen, wie die Mailänder durch Verehrung dieses Leichnams, durch Erhaltung und Belebung der Spur seines Andenkens sich immerfort Ehre machen." Am 14. Februar 1818 meldete er an Meyer die Vollendung des Aufsatzes: „Veranlaßt durch ein Werk des verstorbenen Bossi in Mailand über das Abendmahl des Leonardo da Vinci bei Gelegenheit von Durchzeichnungen, die der Großherzog mitgebracht, welche Bossi selbst über verschiedene Kopieen des Werkes verfertigt, noch mehr angeregt von Bemerkungen, welche Gaetano Cattaneo diesen Blättern hinzugefügt, habe ich einen Aufsatz geschrieben, der beinahe fünf gedruckte Bogen füllt. Zu meiner großen Erbauung habe bei dieser Gelegenheit mich um Leonardos

an Leonard da Vinci Verlassenschaft sich heran gebildet zu haben. So viel wissen wir übrigens von ihm, daß er nach einem sechs=

Lebensgeschichte und den Inhalt seiner Schriften in der Nähe bekümmert, da man denn mit immer neuer Verwunderung dieses außerordentliche Talent betrachten lernt." In entschiedenem Widerspruch zu diesen Worten Goethes steht das, was Harnack (Preußische Jahrbücher 1889 Bd. 64, S. 541) über die Entstehung der Abhandlung berichtet: „Dieser Aufsatz, eine der interessantesten und wichtigsten kunsthistorischen Arbeiten Goethes, ist zugleich das merkwürdigste Beispiel seiner gemeinsamen Thätigkeit mit Meyer. Er ist in der Form, in welcher er uns vorliegt, zweifellos ganz und gar das Werk Goethes, der ihn auch selbst in die Ausgabe seiner gesammelten Werke aufgenommen hat. Allein in dem Nachlasse Meyers findet sich ein flüchtiges Bleistiftconcept von dessen Hand, worin auf wenigen Seiten der Hauptinhalt des interessantesten und geistreichsten Abschnittes (überschrieben: Das Abendmahl) skizziert ist. Wenn auch bedeutende Differenzen zwischen diesen abgerissenen Notizen und Goethes Ausführung sich finden, so ist doch zweifellos jenes Concept von Goethe stark benutzt worden. An ein Goethesches Diktat ist bei dem Charakter der Aufzeichnungen nicht zu denken; andererseits ist auch nicht anzunehmen, daß Meyer ganz auf eigene Hand die Disposition zu Goethes Aufsatz geliefert, vielmehr dürfte das Wahrscheinlichste sein, daß jene Skizze das erste Ergebnis gemeinsamer Besprechung über den Gegenstand gewesen; als Meyer sie flüchtig hinwarf, mochte vielleicht noch zweifelhaft sein, wer sie später ausführen sollte, bis schließlich Goethe sie übernahm," u. s. w. Diese Vermutung erscheint uns gegenüber dem oben angeführten Briefe Goethes an Meyer unhaltbar. Vielmehr mag Meyers Skizze ein Versuch sein, nach Empfang von Goethes Aufsatz die eigene Meinung der des Freundes gegenüber auszudrücken (vergl. dafür auch die zu S. 308 Z. 5 u. 16 nach Harnack angeführten Proben). Jedenfalls ist aber ein durchschlagender Beweis für eine Beteiligung Meyers an der Arbeit nicht geliefert. — Eine bis ins Einzelne gehende kunstwissenschaftliche Erörterung und ein allseitig genügender kritischer Kommentar zu diesem Aufsatz ist hier ebensowenig möglich, wie für den Aufsatz über die Lesche=Bilder Polygnots, da die Kenntnis Lionardos und seiner, für die Kopieen des Abendmahls in Betracht kommenden Schule seit Goethes Aufsatz etwa ebenso wesentlich fortgeschritten ist, wie diejenige Polygnots. Schon vor und zu der Zeit von Goethes Aufsatz gab es neben der von ihm erwähnten eine ganze Abendmahllitteratur. Erwähnt sei nur: Pino, Storia genuina del Cenacolo etc. Milano 1796; und Guillon, le cénacle de L. de Vinci. Milan 1811. Auch der Artikel „Vince" in Füßlis Künstlerlexikon bringt größeres Material. „Kommentare hat man darüber geschrieben und die Kommentare wiederum durch Kommentare erläutert" und so hat sich eine „Abendmahllitteratur gebildet, so gut wie eine Faust= und Dantelitteratur". Auf dieselbe hier ausführlich einzugehen wäre um so weniger angebracht, als alle hierbei zu berührenden Fragen gerade jetzt in ein neues Stadium zu treten beginnen: einerseits durch die endlich vollständige Publikation von Lionardos Schriften, dann durch die groß angelegte, noch unvollendete Biographie Lionardos von Paul Müller=Walde. München 1889 ff., ferner durch Ambrogio Marazzas umfangreiche Studie über „I Cenacoli di Gaudenzio Ferrari" (Arch. stor. dell' Arte. V. 1892. S. 145 ff.). Endlich ist auch der Streit um die Echtheit der in Weimar befindlichen berühmten zwölf Pastellzeichnungen zu den Apostelköpfen jetzt durch die Publikation von C. Ruland, Die Apostelköpfe zu Lionardo da Vincis Abendmahl 2c. nach den Original=Kartons im Besitze Ihrer Königl. Hoheit der Frau Großherzogin von Sachsen=Weimar. Braun, Dornach und Paris 1894, von neuem zur Diskussion gestellt. — S. 300, 3 ff. Joseph Bossi . . . Mailand. Der italienische Titel des Werkes lautet: „Del cenacolo di Leonardo da Vinci, libri quattro di Giuseppe Bossi, pittore. Milano nella Stamperia reale MDCCCX." An dasselbe schließen sich folgende, Goethe wohl bekannte Schriften an: C. Verri, Osservazioni sul volume intitolato: del Cenacolo etc., di Giuseppe Bossi Pittore. Milano 1812; und Postille alle osservazioni sul volume intitolato etc. Milano 1812. „Lettere confidenziali di B. S. all' estensore delle postille alle osservazioni etc." Milano 1812. Ferner deutsch: Friedrich Müller, Kritik der Schrift des Ritters v. Bossi über das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Heidelberg 1817. — Bossis umfangreiche Abhandlung enthält im ersten Buch nach einer kurzen Lebensskizze Lionardos eine Übersicht über die auf das Abendmahl bezügliche Litteratur, im zweiten eine genaue Beschreibung desselben, Figur für Figur, im dritten eine Aufzählung der Kopieen und eine Schilderung von Bossis eigenem Vorgehen bei der Kopie, im vierten Buch endlich Erörterungen über Entstehungszeit, Technik und Restaurationen des Bildes, über Lionardos Proportions= und Kompositionslehre und über seinen Kunstcharakter und seine Bedeutung. Goethe schließt sich in allem Sachlichen eng an Bossis

jährigen Aufenthalte in Rom und seiner Rückkunft ins Vaterland als Direktor einer neu zu belebenden Kunstakademie angestellt ward.

So zum Nachdenken als wie zum Arbeiten geneigt, hatte er die Grundsätze und Geschichte der Kunst sich eigen gemacht und durfte daher das schwere Geschäft übernehmen, in einer wohldurchdachten Kopie das berühmte Bild Leonards da Vinci, das Abendmahl des Herrn, wieder herzustellen, damit solches in Mosaik gebracht und für ewige Zeiten erhalten würde. Wie er dabei verfahren, davon giebt er in genanntem Werke Rechenschaft, und unsere Absicht ist, eine kurze Darstellung seiner Bemühungen zu liefern.

Allgemein wird dieses Buch von Kunstfreunden günstig aufgenommen, solches aber näher zu beurteilen, ist man in Weimar glücklicherweise in den Stand gesetzt; denn indem Bossi ein gänzlich verdorbenes, übermaltes Original nicht zum Grund seiner Arbeit legen konnte, sah er sich genötigt, die vorhandenen Kopien desselben genau zu studieren; er zeichnete von drei Wiederholungen die Köpfe, wohl auch Hände durch und suchte möglichst in den Geist seines großen Vorgängers einzudringen und dessen Absichten zu erraten, da er denn zuletzt, durch Urteil, Wahl und Gefühl geleitet, seine Arbeit vollendete, zum Vorbild einer nunmehr schon fertigen Mosaik. Gedachte Durchzeichnungen finden sich sämtlich in Weimar, als ein Gewinn der letzten Reise Ihro königlichen Hoheit des Großherzogs in die Lombardei; von wie großem Wert sie aber seien, wird sich in der Folge dieser Darstellung zeigen.

Aus dem Leben Leonards.

Vinci, ein Schloß und Herrschaft in Val d'Arno nahe bei Florenz, hatte in der Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts einen

Angaben an. — Joseph Bossi ist 1776 in Busto Arsizio, im Mailändischen, geboren und 1816 in der Villa Melzi am Comersee gestorben. Seit 1801 fungierte er als Sekretär der Mailänder Akademie. Seine künstlerische Bedeutung ist gering. Der Karton seiner Kopie ist mit der Galerie des Prinzen Eugen, Herzogs von Leuchtenberg, in München jetzt wohl nach St. Petersburg gelangt; das 1816 von Raffaelli ausgeführte Mosaikgemälde wurde 1818 nach Wien übergeführt und befindet sich (seit 1847) jetzt in der Minoritenkirche zu Wien. Vergl. Don Giov. Salvadore, Die Minoritenkirche und ihre älteste Umgebung. Wien 1894. S. 309 ff.

29. Das Dorf Vinci liegt am Westabhang des Monte Albano, wenige Meilen von Empoli.

Besitzer Namens Pierro, dem ein natürlicher Sohn von einer uns unbekannt gebliebenen Mutter geboren ward. Dieser, Leonard genannt, erwies gar bald als Knabe sich mit allen ritterlichen Eigenschaften begabt; Stärke des Körpers, Gewandtheit in allen Leibesübungen, Anmut und gute Sitten waren ihm verliehen, mächtig aber zeigte sich Leidenschaft und Fertigkeit zur bildenden Kunst, deshalb man ihn sogleich nach Florenz zu Verrocchio, einem denkenden, durchaus theoretisch begründeten Manne, in die Lehre that, da denn Leonard seinen Meister praktisch bald übertraf, ja demselben das Malen verleidete.

Die Kunst befand sich damals auf einer Stufe, wo ein großes Talent mit Glück antreten und sich im Glanze seiner Thätigkeit zeigen kann; sie hatte sich schon seit zwei Jahrhunderten von der magern Steifheit jener byzantinischen Schule losgesagt und sogleich durch Nachahmung der Natur, durch Ausdruck frommer, sittlicher Gesinnungen ein neues Leben begonnen; der Künstler arbeitete trefflich, aber unbewußt; ihm gelang, was ihm sein Talent eingab, wohin sein Gefühl ihn trug, so weit sein Geschmack sich ausbildete; aber keiner vermochte noch sich Rechenschaft zu geben von dem Guten, was er leistete, und von seinen Mängeln, wenn er sie auch empfand und bemerkte. Wahrheit und Natürlichkeit hat jeder im Auge, aber eine lebendige Einheit fehlt; man findet die herrlichsten Anlagen, und doch ist keines der Werke vollkommen ausgedacht, völlig zusammengedacht; überall trifft man auf etwas Zufälliges, Fremdes; noch sind die Grundsätze nicht ausgesprochen, wornach man seine eigene Arbeit beurteilt hätte.

In solche Zeit kam Leonard, und wie ihm bei angeborner Kunstfertigkeit die Natur nachzuahmen leicht war, so bemerkte sein Tiefsinn gar bald, daß hinter der äußern Erscheinung, deren Nachbildung ihm so glücklich gelang, noch manches Geheimnis verborgen liege, nach dessen Erkenntnis er sich unermüdet bestreben sollte; er suchte daher die Gesetze des organischen Baus, den Grund der Proportion, bemühte sich um die Regeln der Perspektive, der Zusammenstellung, Haltung und Färbung seiner

1. Pierro. Ser Piero da Vinci war, gleich seinen Vorfahren, Notar der Florentiner Signoria. — 2. Mutter: ein Landmädchen, Namens Caterina, welche sich später mit einem gewissen Accatabriga di Piero del Vacca verheiratete. — 7. Verrocchio. Lionardo trat um 1466 in das Atelier des berühmten Florentiner Bildhauers und Malers Andrea di Cione, gen. Verrocchio (1435—1488) ein und blieb dort bis nach 1477.

Gegenstände im gegebenen Raum, genug, alle Kunsterfordernisse suchte er mit Einsicht zu durchdringen; was ihm aber besonders am Herzen lag, war die Verschiedenheit menschlicher Gesichtsbildung, in welcher sich sowohl der bestehende Charakter als die momentane Leidenschaft dem Auge darstellt, und dieses wird der Punkt sein, wo wir, das Abendmahl betrachtend, am längsten zu verweilen haben.

Dessen öffentliche Werke.

Die unruhigen Zeiten, welche der unzulängliche Peter Medicis über Florenz heranzog, trieben Leonarden in die Lombardie, wo eben nach dem Tode des Herzogs Francisco Sforza dessen Nachfolger Ludwig, mit dem Zunamen il Moro, seinem Vorgänger und sich selbst durch gleiche Großheit und Thätigkeit Ehre zu machen, auch die eigene Regierung durch Kunstwerke zu verherrlichen gedachte. Hier nun erhielt Leonard sogleich den Auftrag, eine riesenhafte Reiterstatue vorzubereiten. Das Modell des Pferdes war nach mehreren Jahren zur allgemeinen Bewunderung fertig. Da man es aber bei einem Feste als das prächtigste, was man aufführen konnte, in der Reihe mit hinzog, zerbrach es, und der Künstler sah sich genötigt, das zweite vorzunehmen; auch dieses ward vollendet. Nun zogen die Franzosen über die Alpen; es diente den Soldaten als Zielbild, sie schossen es zusammen; und so ist uns von beiden, die eine Arbeit von sechzehn Jahren gekostet, nichts übrig geblieben. Daran erkennen wir, daß eitle Prunksucht ebenso wie roher Unverstand den Künsten zum höchsten Schaden gereiche.

Nur im Vorübergehen gedenken wir der Schlacht von Anghiari, deren Karton er zu Florenz mit Michel Angelo wett-

9. Peter Medicis. Siehe Bd. 28, S. 513 Z. 25 ff. — 11 f. nach dem Tode ... Moro. Francesco Sforza starb 1466, ein Jahr nach dem Regierungsantritt Pietros von Medici. Auf ihn folgte zuerst sein Sohn Galeazzo Maria Sforza, dann nach dessen Ermordung 1476 seit 1480 dessen Bruder Lodovico il Moro als Vormund seines minderjährigen Neffen Giovanni Galeazzo Maria. Lionardo ging im Beginn der achtziger Jahre (um 1482) nach Mailand, woselbst er bis zum Sturz des Herzogs 1499 blieb. Das Modell des Reiterstandbildes des Francesco Sforza wurde 1493 bei der Hochzeitsfeier der Bianca Maria Sforza mit dem Kaiser Maximilian in Mailand öffentlich ausgestellt. — 21. Nun zogen ... Alpen. 1499, als Ludwig XII. Ansprüche auf Mailand geltend machte. Daß das Modell damals zerstört worden sei, ist eine unhaltbare Tradition. Das Modell war vielmehr noch 1501 fast unversehrt. — 23. sechzehn Jahre. Auch diese Angabe ist ungenau, Lionardo kann kaum mehr als zehn Jahre daran gearbeitet haben. — 27 f. der Schlacht von Anghiari. Siehe Bd. 28, S. 486 ff.

eifernd ausarbeitete, und des Bildes der heiligen Anna, wo Großmutter, Mutter und Enkel, Schoß auf Schoß, kunstreich zusammen gruppiert sind.

Das Abendmahl.

Wir wenden uns nunmehr gegen das eigentliche Ziel unserer Bemühung, zu dem Abendmahl, welches im Kloster alle Grazie zu Mailand auf die Wand gemalt war. Möchten unsere Leser Morghens Kupferstich vor sich nehmen, welcher hinreicht, uns sowohl über das Ganze als wie das Einzelne zu verständigen.

Die Stelle, wo das Bild gemalt ist, wird allervörderst in Betrachtung gezogen; denn hier thut sich die Weisheit des Künstlers in ihrem Brennpunkte vollkommen hervor. Konnte für ein Refektorium etwas schicklicher und edler ausgedacht werden als ein Scheidemahl, das der ganzen Welt für alle Zeiten als heilig gelten sollte?

Als Reisende haben wir dieses Speisezimmer vor manchen Jahren noch unzerstört gesehen. Dem Eingang an der schmalen Seite gegenüber im Grunde des Saals stand die Tafel des Priors, zu beiden Seiten die Mönchstische, sämtlich auf einer Stufe vom Boden erhöht; und nun, wenn der Hereintretende sich umkehrte, sah er an der vierten Wand über den nicht allzuhohen Thüren den vierten Tisch gemalt, an demselben Christus und seine Jünger, eben als wenn sie zur Gesellschaft gehörten. Es muß zur Speisestunde ein bedeutender Anblick gewesen sein, wenn die Tische des Priors und Christi als zwei Gegenbilder auf einander blickten und die Mönche an ihren Tafeln sich dazwischen eingeschlossen fanden. Und eben deshalb mußte die Weisheit des Malers die vorhandenen Mönchstische zum Vorbilde nehmen. Auch ist gewiß das Tischtuch mit seinen gequetschten Falten, gemusterten Streifen und aufgeknüpften Zipfeln aus der Waschkammer des Klosters genommen, Schüsseln, Teller, Becher und

1. des Bildes der heiligen Anna. Das berühmte Gemälde „Die heilige Anna selbdritt" im Louvre. — 6. Kloster alle Grazie. Der genaue Name ist S. Maria delle Grazie. — 8. Morghens Stich. Rafael Morghen (1758—1833), berühmter italienischer Kupferstecher. Sein Stich (sein Hauptwerk) des „Abendmahls" erschien 1800 nach dreijähriger Arbeit, welche er nach einer von Matteini ausgeführten Zeichnung vollendete, die sich am meisten an die unten genannte Kopie von Castellazzo anschloß. Vergl. A. Springer, Repert. f. Kunstwissenschaft. I. 1876. S. 209 f. — 16 f. Als Reisende ... gesehen. Goethe an Karl August, Mailand, den 23. Mai 1788: „Dagegen ist das Abendmahl des Leonard da Vinci noch ein rechter Schlußstein in das Gewölbe der Kunstbegriffe. Es ist in seiner Art ein einziges Bild und man kann nichts mit vergleichen." — 21. den, A denen. — 31. genommen, Schüsseln, A genommen. Schüsseln.

sonstiges Geräte gleichfalls denjenigen nachgeahmt, der sich die Mönche bedienten.

Hier war also keineswegs die Rede von Annäherung an ein unsichres, veraltetes Kostum. Höchst ungeschickt wäre es gewesen, an diesem Orte die heilige Gesellschaft auf Polster auszustrecken. Nein! sie sollte der Gegenwart angenähert werden, Christus sollte sein Abendmahl bei den Dominikanern zu Mailand einnehmen.

Auch in manchem andern Betracht mußte das Bild große Wirkung thun. Ungefähr zehn Fuß über der Erde nehmen die dreizehn Figuren, sämtlich etwa anderthalbmal die Lebensgröße gebildet, den Raum von achtundzwanzig Pariser Fuß der Länge nach ein. Nur zwei derselben sieht man ganz an den entgegengesetzten Enden der Tafel, die übrigen sind Halbfiguren, und auch hier fand der Künstler in der Notwendigkeit seinen Vorteil. Jeder sittliche Ausdruck gehört nur dem obern Teil des Körpers an, und die Füße sind in solchen Fällen überall im Wege; der Künstler schuf sich hier elf Halbfiguren, deren Schoß und Knie von Tisch und Tischtuch bedeckt wird, unten aber die Füße im bescheidenen Dämmerlicht kaum bemerklich sein sollten.

Nun versetze man sich an Ort und Stelle, denke sich die sittliche äußere Ruhe, die in einem solchen mönchischen Speisesaale obwaltet, und bewundere den Künstler, der seinem Bilde kräftige Erschütterung, leidenschaftliche Bewegung einhaucht und, indem er sein Kunstwerk möglichst an die Natur herangebracht hat, es alsobald mit der nächsten Wirklichkeit in Kontrast setzt.

Das Aufregungsmittel, wodurch der Künstler die ruhig heilige Abendtafel erschüttert, sind die Worte des Meisters: *Einer ist unter euch, der mich verrät!* Ausgesprochen sind sie, die ganze Gesellschaft kommt darüber in Unruhe; er aber neigt sein Haupt, gesenkten Blickes; die ganze Stellung, die Bewegung der Arme, der Hände, alles wiederholt mit himmlischer Ergebenheit die unglücklichen Worte, das Schweigen selbst bekräftigt: *Ja, es ist nicht anders! Einer ist unter euch, der mich verrät.*

Ehe wir aber weiter gehen, müssen wir ein großes Mittel entwickeln, wodurch Leonard dieses Bild hauptsächlich belebte: es ist die Bewegung der Hände; dies konnte aber auch nur ein

10. *Ungefähr*, A Ohngefähr.

Italiener finden. Bei seiner Nation ist der ganze Körper geistreich, alle Glieder nehmen teil an jedem Ausdruck des Gefühls, der Leidenschaft, ja des Gedankens. Durch verschiedene Gestaltung und Bewegung der Hände drückt er aus: „Was kümmert's mich! — Komm her! — Dies ist ein Schelm, — nimm dich in acht vor ihm! — Er soll nicht lange leben! — Dies ist ein Hauptpunkt. Dies merket besonders wohl, meine Zuhörer!" — Einer solchen Nationaleigenschaft mußte der alles Charakteristische höchst aufmerksam betrachtende Leonard sein forschendes Auge besonders zuwenden; hieran ist das gegenwärtige Bild einzig, und man kann ihm nicht genug Betrachtung widmen. Vollkommen übereinstimmend ist Gesichtsbildung und jede Bewegung, auch dabei eine dem Auge gleich faßliche Zusammen- und Gegeneinanderstellung aller Glieder auf das lobenswürdigste geleistet.

Die Gestalten überhaupt zu beiden Seiten des Herrn lassen sich drei und drei zusammen betrachten, wie sie denn auch so jedesmal in Eins gedacht, in Verhältnis gestellt und doch in Bezug auf ihre Nachbarn gehalten sind. Zunächst an Christi rechter Seite Johannes, Judas und Petrus.

Petrus, der Entfernteste, fährt nach seinem heftigen Charakter, als er des Herrn Wort vernommen, eilig hinter Judas her, der sich, erschrocken aufwärts sehend, vorwärts über den Tisch beugt, mit der rechten, festgeschlossenen Hand den Beutel hält, mit der linken aber eine unwillkürliche krampfhafte Bewegung macht, als wollte er sagen: Was soll das heißen? — Was soll das werden? Petrus hat indessen mit seiner linken Hand des gegen ihn geneigten Johannes rechte Schulter gefaßt, hindeutend auf Christum und zugleich den geliebten Jünger anregend, er solle fragen, wer denn der Verräter sei. Einen Messergriff in der Rechten setzt er dem Judas unwillkürlich zufällig in die Rippen, wodurch dessen erschrockene Vorwärtsbewegung, die sogar ein Salzfaß umschüttet, glücklich bewirkt wird. Diese Gruppe kann als die zuerst gedachte des Bildes angesehen werden; sie ist die vollkommenste.

Wenn nun auf der rechten Seite des Herrn mit mäßiger Bewegung unmittelbare Rache angedroht wird, entspringt auf seiner linken lebhaftestes Entsetzen und Abscheu vor dem Verrat. Jakobus der Ältere beugt sich vor Schrecken zurück, breitet die Arme aus,

4. drückt, A druckt.

starrt, das Haupt niedergebeugt, vor sich hin, wie einer, der das Ungeheuere, das er durchs Ohr vernimmt, schon mit Augen zu sehen glaubt. Thomas erscheint hinter seiner Schulter hervor, und sich dem Heiland nähernd, hebt er den Zeigefinger der rechten Hand gegen die Stirne. Philippus, der dritte zu dieser Gruppe Gehörige, rundet sie aufs lieblichste; er ist aufgestanden, beugt sich gegen den Meister, legt die Hände auf die Brust, mit größter Klarheit aussprechend: Herr, ich bin's nicht! Du weißt es! Du kennst mein reines Herz. Ich bin's nicht!

Und nunmehr geben uns die benachbarten drei letzteren dieser Seite neuen Stoff zur Betrachtung. Sie unterhalten sich untereinander über das schrecklich Vernommene. Matthäus wendet mit eifriger Bewegung das Gesicht links zu seinen beiden Genossen, die Hände hingegen streckt er mit Schnelligkeit gegen den Meister und verbindet so durch das unschätzbarste Kunstmittel seine Gruppe mit der vorhergehenden. Thaddäus zeigt die heftigste Überraschung, Zweifel und Argwohn; er hat die linke Hand offen auf den Tisch gelegt und die rechte dergestalt erhoben, als stehe er im Begriff, mit dem Rücken derselben in die linke einzuschlagen, eine Bewegung, die man wohl noch von Naturmenschen sieht, wenn sie bei unerwartetem Vorfall ausdrücken wollen: Hab' ich's nicht gesagt! Habe ich's nicht immer vermutet! — Simon sitzt höchst würdig am Ende des Tisches, wir sehen daher dessen ganze Figur; er, der älteste von allen, ist reich mit Falten bekleidet, Gesicht und Bewegung zeigen, er sei betroffen und nachdenkend, nicht erschüttert, kaum bewegt.

Wenden wir nun die Augen sogleich auf das entgegengesetzte Tischende, so sehen wir Bartholomäus, der auf dem rechten Fuß, den linken übergeschlagen, steht, mit beiden ruhig auf den Tisch gestemmten Händen seinen übergebogenen Körper unterstützend. Er horcht, wahrscheinlich zu vernehmen, was Johannes vom Herrn ausfragen wird; denn überhaupt scheint die Anregung des Lieblingsjüngers von dieser ganzen Seite auszugehen. Jakobus der Jüngere, neben und hinter Bartholomäus, legt die linke Hand auf

2. Ungeheuere, A Ungeheure. — 5ff. Philippus ... Ich bin's nicht! In Meyers zu S. 300 in der Anm. erwähnter Skizze: „Jugendliche Figur. Hände nach der Brust gerichtet. Gutmütig. Egoistische Verlegenheit. 'Auf mich ist's nicht gesagt. Ich bin's gewiß nicht.'" — 16ff. Thaddäus ... vermutet! Bei Meyer: „Ein Alter schlägt von oben herab mit der umgewendeten Hand in die flache und beteuert verdrießlich, so habe es gehen müssen."

Petrus Schulter, sowie Petrus auf die Schulter Johannis, aber Jakobus mild, nur Aufklärung verlangend, wo Petrus schon Rache droht.

Und also wie Petrus hinter Judas, so greift Jakob der Jüngere hinter Andreas her, welcher als eine der bedeutendsten Figuren mit halbaufgehobenen Armen die flachen Hände vorwärts zeigt, als entschiedenen Ausdruck des Entsetzens, der in diesem Bilde nur einmal vorkommt, da er in andern weniger geistreich und gründlich gedachten Werken sich leider nur zu oft wiederholt.

Technisches Verfahren.

Indem uns nun noch manches über Gestalten und Gesichtsbildung, Bewegung, Bekleidung zu sagen übrig bleibt, wenden wir uns zu einem andern Teil des Vortrags, von welchem wir nur Betrübnis erwarten können; es sind nämlich die mechanischen, chemisch-physischen und technischen Kunstmittel, welche der Künstler anwendete, das herrliche Werk zu verfertigen. Durch die neuesten Untersuchungen wird es nur allzuklar, daß es auf die Mauer mit Ölfarbe gemalt gewesen; dieses Verfahren, schon längst mit Vorteil ausgeübt, mußte einem Künstler wie Leonard höchst willkommen sein, der mit dem glücklichsten Blick, die Natur anzuschauen, geboren, sie zu durchschauen trachtete, um ihr Inneres im Äußern vorzustellen.

Wie groß diese Unternehmung, ja wie sie anmaßend sei, fällt bald in die Augen, wenn wir bedenken, daß die Natur von innen heraus arbeitet und sich selbst erst unendliche Mittel vorbereiten muß, ehe sie nach tausendfältigen Versuchen die Organe aus und an einander zu entwickeln fähig wird, um eine Gestalt wie die menschliche hervorzubringen, welche zwar die höchsten innerlichen Vollkommenheiten äußerlich offenbart, das Rätsel aber, wohinter die Natur sich verbirgt, mehr zu verwickeln als zu lösen scheint.

Das Innere nun im Äußern gewissenhaft darzustellen, war nur der größten Meister höchster und einziger Wunsch; sie trachteten nicht nur, den Begriff des Gegenstandes treffend wahr nachzubilden, sondern die Abbildung sollte sich an die Stelle der Natur selbst setzen, ja in Absicht auf Erscheinung sie überbieten. Hier war nun vor allem die höchste Ausführlichkeit nötig; und wie sollte

16. neuesten, A neusten.

diese anders als nach und nach zu leisten sein? Ferner war unerläßlich, daß man irgend einen Reuezug anbringen und aufsetzen könne; diese Vorteile und noch so viele andere bietet die Ölmalerei.

Und so hat man denn nach genauer Untersuchung gefunden, daß Leonard ein Gemisch von Mastix, Pech und andern Anteilen mit warmen Eisen auf den Mauertünch gezogen. Ferner, um sowohl einen völligen glatten Grund als auch eine größere Sicherheit gegen äußere Einwirkung zu erhalten, gab er dem Ganzen einen zarten Überzug von Bleiweiß, auch gelben und feinen Thonerden. Aber eben diese Sorgfalt scheint dem Werke geschadet zu haben; denn wenn auch dieser letzte zarte Öltünch im Anfange, als die darauf getragenen Farben des Bildes genugsame Nahrung hatten, seinen Teil davon aufnahm und sich eine Weile gut hielt, so verlor er doch, als das Öl mit der Zeit austrocknete, gleichfalls seine Kraft und fing an zu reißen, da denn die Feuchtigkeit der Mauer durchdrang und zuerst den Moder erzeugte, durch welchen das Bild nach und nach unscheinbar ward.

Ort und Platz.

Was aber noch mehr traurige Betrachtungen erregt, ist leider, daß man, als das Bild gemalt wurde, dessen Untergang aus der Beschaffenheit des Gebäudes und der Lage desselben weissagen konnte. Herzog Ludwig, aus Absicht oder Grille, nötigte die Mönche, ihr verfallendes Kloster an diesem widerwärtigen Orte zu erneuern, daher es denn schlecht und wie zur Frone gebaut ward. Man sieht in den alten Umgängen elende, liederlich gearbeitete Säulen, große Bogen mit kleinen abwechselnd, ungleiche, angegriffene Ziegeln, Materialien von alten, abgetragenen Gebäuden. Wenn man nun so an äußerlichen, dem Blick des Beobachters ausgesetzten Stellen verfuhr, so läßt sich fürchten, daß die inneren Mauern, welche übertüncht werden sollten, noch schlechter behandelt worden. Hier mochte man verwitternde Backsteine und andere von schädlichen Salzen durchdrungene Mineralien verwenden, welche die Feuchtigkeit des Lokals einsogen und verderblich wieder aushauchten. Ferner stand die unglückliche Mauer, welcher ein so großer Schatz anvertraut war, gegen Norden und überdies in der

2. Reuezug. Genaue Verdeutschung des ital. pentimento, des technischen Ausdrucks für die Ersetzung von früher Gemaltem durch Anderes. — 13. gut hielt, B guthielt. — 29. inneren, A innern.

Nähe der Küche, der Speisekammer, der Anrichten, und wie traurig, daß ein so vorsichtiger Künstler, der seine Farben nicht genugsam wählen und verfeinern, seine Firnisse nicht genug klären konnte, durch Umstände genötigt war, gerade Platz und Ort, wo das Bild stehen sollte, den Hauptpunkt, worauf alles ankommt, zu übersehen oder nicht genug zu beherzigen.

Wäre aber doch trotz allem diesem das ganze Kloster auf einer Höhe gestanden, so würde das Übel nicht auf einen solchen Grad erwachsen sein. Es liegt aber so tief, das Refektorium tiefer als das Übrige, so daß im Jahr 1800 bei anhaltendem Regen das Wasser darin über drei Palmen stand, welches uns zu folgern berechtigt, daß das entsetzliche Gewässer, welches 1500 niederging und überschwoll, sich auf gleiche Weise hierher erstreckt habe. Denke man sich auch, daß die damaligen Geistlichen das Möglichste zur Austrocknung gethan, so blieb leider noch genug eingesogene Feuchtigkeit zurück. Und dies ereignete sich sogar schon zu der Zeit, als Leonard noch malte.

Etwa zehn Jahre nach beendigtem Bilde überfiel eine schreckliche Pest die gute Stadt; und wie kann man bedrängten Geistlichen zumuten, daß sie, von aller Welt verlassen, in Todesgefahr schwebend, für das Gemälde ihres Speisezimmers Sorge tragen sollten?

Kriegsunruhen und unzählig anderes Unglück, welches die Lombardei in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts betraf, verursachten gleichfalls die gänzliche Vernachlässigung solcher Werke, da denn das unsere, bei den schon angeführten inneren Mängeln, besonders der Mauer, des Tünchgrundes, vielleicht der Malweise selbst, dem Verderben schon überliefert war. In der Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sagt ein Reisender, das Bild sei halb verdorben; ein anderer sieht darin nur einen blinden Flecken; man beklagt das Bild als schon verloren, versichert, man sehe es kaum und schlecht; einer nennt es völlig unbrauchbar, und so sprechen alle spätern Schriftsteller dieser Zeit.

Aber das Bild war doch immer noch da, und wenn auch gegen seine erste Zeit nur ein Schatten, es war noch vorhanden. Jetzt aber nach und nach tritt die Furcht ein, es völlig zu ver-

7. diesem, A diesen. — 26. den, A denen. — 29. Jahrhunderts ... Reisender: Gio Battista Armenini nennt das Bild 1586 „mezzo guasto“. — 30. anderer: Lomazzo im „Trattato della Pittura“, um 1580 und Vasari 1566 (Vita di Girolamo da Carpi) „macchia abbagliata“. — darin nur, A nur darin. — 33. spätern, A spätere.

lieren; die Sprünge vermehren sich, sie laufen zusammen, und die große kostbare Fläche, in unzählige kleine Krusten zersprengt, droht Stück vor Stück herabzufallen. Von diesem Zustande gerührt, läßt Kardinal Friedrich Borromeo 1612 eine Kopie fördern, deren wir nur vorläufig dankbar gedenken.

Zunehmendes Verderbnis.

Allein nicht nur der Zeitverlauf in Verbindung mit gedachten Umständen, nein, die Besitzer selbst, die seine Hüter und Bewahrer hätten sein sollen, veranlaßten sein größtes Verderben und bedeckten dadurch ihr Andenken mit ewiger Schande. Die Thüre schien ihnen zu niedrig, durch die sie ins Refektorium gehen sollten; sie war symmetrisch mit einer andern im Sockel angebracht, worauf das Bild fußte. Sie verlangten einen majestätischen Eingang in dieses ihnen so teure Gemach.

Eine Thüre, weit größer als nötig, ward in die Mitte gebrochen und ohne Pietät, weder gegen den Maler noch gegen die abgebildeten Verklärten, zerstörten sie die Füße einiger Apostel, ja Christi selbst. Und hier fängt der Ruin des Bildes eigentlich an! Denn da, um einen Bogen zu wölben, eine weit größere Lücke als die Thüre in die Mauer gebrochen werden mußte, so ging nicht allein mehr von der Fläche des Bildes verloren, sondern die Hammer- und Hackenschläge erschütterten das Gemälde in seinem eigenen Felde; an vielen Orten ging die Kruste los, deren Stücke man wieder mit Nägeln befestigte.

Späterhin ward das Bild durch eine neue Geschmacklosigkeit verfinstert, indem man ein landesherrliches Wappenschild unter der Decke befestigte, welches, Christi Scheitel fast berührend, wie die Thüre von unten, so nun auch von oben des Herrn Gegenwart beengte und entwürdigte. Von dieser Zeit an besprach man die Wiederherstellung immer aufs neue; unternommen wurde sie später: denn welcher echte Künstler mochte die Gefahr einer solchen Verantwortung auf sich nehmen? Unglücklicherweise endlich im Jahr 1726 meldet sich Bellotti, arm an Kunst und zugleich, wie gewöhnlich, mit Anmaßungen überflüssig begabt; dieser, marktschreierisch, rühmte

4. Kardinal Friedrich Borromeo (1561—1631), Neffe Carlo Borromeos, der Begründer der berühmten Ambrosianischen Bibliothek in Mailand. — 15 f. Eine Thüre … gebrochen. Im Jahre 1652. — 33. Michelangelo Bellotti, unbedeutender Mailänder Maler, gestorben 1744. Von ihm stammte auch die Portallünette von S. Maria delle Grazie, eine schlechte Kopie eines älteren Bildes.

sich eines besondern Geheimnisses, womit er das verblichene Bild ins Leben zu rufen sich unterfange. Mit einer kleinen Probe bethört er die kenntnislosen Mönche, seiner Willkür wird solch ein Schatz verdungen, den er sogleich mit Bretterverschlägen verheimlicht und nun, dahinter verborgen, mit kunstschänderischer Hand das Werk von oben bis unten übermalt. Die Mönchlein bewunderten das Geheimnis, das er ihnen, um sie völlig zu bethören, in einem gemeinen Firnis mitteilte; damit sollten sie, wie er sie versicherte, sich künftig aus allen Verlegenheiten erretten. Ob sie bei einer neuen, bald eintretenden Übernebelung des Bildes von diesem köstlichen Mittel Gebrauch gemacht, ist nicht bekannt; aber gewiß ward es noch einigemal teilweise aufgefrischt, und zwar mit Wasserfarbe, wie sich noch an einigen Stellen bemerken läßt.

Indessen verdarb das Bild immer und weiter, und aufs neue ward die Frage, inwiefern es noch zu erhalten sei, nicht ohne manchen Streit unter Künstlern und Anordnenden besprochen. De Giorgi, ein bescheidener Mann von mäßigem Talent, aber einsichtig und eifrig, Kenner der wahren Kunst, lehnte beharrlich ab, seine Hand dahin zu führen, wo Leonard die seinige gehalten habe.

Endlich 1770, auf wohlmeinenden, aber Einsicht ermangelnden Befehl, durch Nachgiebigkeit eines hofmännischen Priors, ward einem gewissen Mazza das Geschäft übertragen; dieser pfuschte meisterhaft; die wenigen alten Originalstellen, obschon durch fremde Hand zweimal getrübt, waren seinem freien Pinsel ein Anstoß; er beschabte sie mit Eisen und bereitete sich glatte Stellen, die Züge seiner frechen Kunst hinzusudeln, ja mehrere Köpfe wurden auf gleiche Weise behandelt.

Dawider nun regten sich Männer und Kunstfreunde in Mailand; öffentlich tadelte man Gönner und Klienten. Lebhafte, wunderliche Geister schürten zu, und die Gärung ward allgemein. Mazza, der zu der Rechten des Heilands zu malen angefangen hatte, hielt sich dergestalt an die Arbeit, daß er auch zur Linken gelangte, und nur unberührt blieben die Köpfe des Matthäus, Thaddäus und Simon. Auch an diesen gedachte er Bellottis Arbeit zuzudecken und mit ihm um den Namen eines Herostrats

18. De Giorgi, ein handwerksmäßiger Mailänder Maler, betrachtete seine standhafte Weigerung, das Abendmahl zu restaurieren, nach Bossi „als die rühmlichste That seines Lebens“. — 36. Herostrats, A Erostrats.

zu wetteifern. Dagegen aber wollte das Geschick, daß, nachdem der abhängige Prior einen auswärtigen Ruf angenommen, sein Nachfolger, ein Kunstfreund, nicht zauderte, den Mazza sogleich zu entfernen, durch welchen Schritt genannte drei Köpfe in so fern gerettet worden, daß man das Verfahren des Bellotti darnach beurteilen kann. Und zwar gab dieser Umstand wahrscheinlich zu der Sage Gelegenheit, es seien noch drei Köpfe des echten Originals übrig geblieben.

Seit jener Zeit ist nach mancher Beratschlagung nichts geschehen; und was hätte man denn an einem dreihundertjährigen Leichnam noch einbalsamieren sollen? Siebenzehnhundert und sechsundneunzig überstieg das französische Heer siegreich die Alpen; der General Bonaparte führte sie an. Jung, ruhmbegierig und Gerühmtes aufsuchend, ward er vom Namen Leonards an den Ort gezogen, der uns nun so lange fest hält.

Er verordnete gleich, daß hier keine Kriegswohnung sein, noch anderer Schaden geschehen solle, unterschrieb die Ordre auf dem Knie, ehe er zu Pferde stieg. Kurz darauf mißachtete diese Befehle ein anderer General, ließ die Thüre einschlagen und verwandelte den Saal in Stallung.

Der Aufputz des Mazza hatte schon seine Lebhaftigkeit verloren, und der Pferdeprudel, der nunmehr, schlimmer als der Speisedampf von mönchischer Anrichte, anhaltend die Wände beschlug, erzeugte neuen Moder über dem Bilde, ja die Feuchtigkeit sammelte sich so stark, daß sie streifenweise herunterlief und ihren Weg mit weißer Spur bezeichnete. Nachher ist dieser Saal bald zum Heumagazin, bald zu andern, immer militärischen Bedürfnissen mißbraucht worden.

Endlich gelang es der Administration, den Ort zu schließen, ja zu vermauern, so daß eine ganze Zeit lang diejenigen, die das Abendmahl sehen wollten, auf einer Sprossenleiter von der außerhalb zugänglichen Kanzel herabsteigen mußten, von wo sonst der Vorleser die Speisenden erbaute.

Im Jahr 1800 trat die große Überschwemmung ein, verbreitete sich, versumpfte den Saal und vermehrte höchlich die Feuchtigkeit; hierauf ward 1801 auf Bossis Veranlassung, der

22. Pferdeprudel. Prudel, verwandt mit brodeln, bedeutet den aufsteigenden Dampf, die Ausdünstung der Pferde. — 23. Anrichte ist der Tisch, auf dem die Speisen angerichtet werden. — 28. mißbraucht, A gemißbraucht.

sich hiezu als Sekretär der Akademie berechtigt fand, eine Thüre eingesetzt, und der Verwaltungsrat versprach fernere Sorgfalt. Endlich verordnete 1807 der Vicekönig von Italien, dieser Ort solle wieder hergestellt und zu Ehren gebracht werden. Man setzte Fenster ein und einen Teil des Bodens, errichtete Gerüste, um zu untersuchen, ob sich noch etwas thun lasse. Man verlegte die Thüre an die Seite, und seit der Zeit findet man keine merkliche Veränderung, obgleich das Bild dem genauern Beobachter, nach Beschaffenheit der Atmosphäre, mehr oder weniger getrübt erscheint. Möge, da das Werk selbst so gut als verloren ist, seine Spur zum traurigen, aber frommen Andenken künftigen Zeiten aufbewahrt bleiben!

Kopieen überhaupt.

Ehe wir nun an die Nachbildungen unseres Gemäldes, deren man fast dreißig zählt, gelangen, müssen wir von Kopieen überhaupt einige Erwähnung thun. Sie kamen nicht in Gebrauch, als bis jedermann gestand, die Kunst habe ihren höchsten Gipfel erreicht, da denn geringere Talente, die Werke der größten Meister schauend, an eigner Kraft, nach der Natur oder aus der Idee ähnliches hervorzubringen, verzweifelten, womit denn die Kunst, welche sich nun als Handwerk abschloß, anfing, ihre eigenen Geschöpfe zu wiederholen. Diese Unfähigkeit der meisten Künstler blieb den Liebhabern nicht verborgen, die, weil sie sich nicht immer an die ersten Meister wenden konnten, geringere Talente aufriefen und bezahlten, da sie denn, um nicht etwas ganz Ungeschicktes zu erhalten, lieber Nachahmungen von anerkannten Werken bestellten, um doch einigermaßen gut bedient zu sein.

Nun begünstigten das neue Verfahren sowohl Eigentümer als Künstler durch Kargheit und Übereilung, und die Kunst erniedrigte sich vorsätzlich, aus Grundsatz zu kopieren.

Im funfzehnten Jahrhundert und im vorhergehenden hatten die Künstler von sich selbst und von der Kunst einen hohen Begriff und bequemten sich nicht leicht, Erfindungen anderer zu wiederholen; deswegen sieht man aus jener Zeit keine eigentlichen Kopieen, ein Umstand, den ein Freund der Kunstgeschichte wohl beachten wird. Geringere Künste bedienten sich wohl zu kleineren

3. der Vicekönig von Italien. Eugen Beauharnais (1781—1824) wurde durch seinen Stiefvater Napoleon I. 1805 zum Vicekönig von Italien gemacht, ausgezeichnet durch seine Sorge für das ihm anvertraute Land und dessen Bewohner. Siehe auch unten S. 319 Z. 15ff — 8. genauern, A genaueren.

Arbeiten höherer Vorbilder, wie bei Niello und andern Schmelzarbeiten geschah; und wenn ja aus religiösen oder sonstigen Beweggründen eine Wiederholung verlangt wurde, so begnügte man sich mit ungenauer Nachahmung, welche nur ungefähr Bewegung und Handlung des Originals ausdrückte, ohne daß man auf Form und Farbe scharf gesehen hätte. Deshalb findet man in den reichsten Galerieen keine Kopie vor dem sechzehnten Jahrhundert.

Nun kam aber die Zeit, wo durch wenige außerordentliche Männer (unter welche unser Leonard ohne Widerrede gezählt und als der früheste betrachtet wird) die Kunst in jedem ihrer Teile zur Vollkommenheit gelangte; man lernte besser sehen und urteilen, und nun war das Verlangen um Nachbildungen trefflicher Werke nicht schwer zu befriedigen, besonders in solchen Schulen, wohin sich viele Schüler drängten und die Werke des Meisters sehr gesucht waren. Und doch beschränkte sich zu jener Zeit dies Verlangen auf kleinere Werke, die man mit dem Original leicht zusammenhalten und beurteilen kann. Bei großen Arbeiten verhielt es sich ganz anders damals wie nachher, weil das Original sich mit den Kopieen nicht vergleichen läßt, auch solche Bestellungen selten sind. Also begnügte sich nun die Kunst so wie der Liebhaber mit Nachahmungen im kleinen, wo man dem Kopierenden viel Freiheit ließ, und die Folgen dieser Willkür zeigten sich übermäßig in den wenigen Fällen, wo man Abbildungen im großen verlangte, welche fast immer Kopieen von Kopieen waren, und zwar gefertigt nach Kopieen im kleinern Maßstab, fern von dem Original ausgeführt, oft sogar nach bloßen Zeichnungen, ja vielleicht aus dem Gedächtnis. Nun mehrten sich die Dutzendmaler und arbeiteten um die geringsten Preise; man prunkte mit der Malerei, der Geschmack verfiel; Kopieen mehrten sich und verfinsterten die Wände der Vorzimmer und Treppen; hungrige Anfänger lebten von geringem Solde, indem sie die wichtigsten Werke in jedem Maßstab wiederholten, ja viele Maler brachten ganz ihr Leben bloß mit Kopieren zu; aber auch da sah man in jeder Kopie einige Abweichung, sei's Einfall des Bestellers, Grille des Malers und vielleicht Anmaßung, man wolle Original sein.

Hierzu trat noch die Forderung gewirkter Tapeten, wo die

1. Niello ist eine mit schwarzer Masse ausgefüllte Metallgravierung. — 4. ungefähr, A ohngefähr. — 5. ausdrückte, A ausdruckte. — 16f. zusammenhalten, A zusammen halten.

Malerei nicht würdig als durch Gold bereichert scheinen wollte und man die herrlichsten Bilder, weil sie ernst und einfach waren, für mager und armselig hielt; deswegen der Kopiste Baulichkeiten und Landschaften im Grunde anbrachte, Zieraten an den Kleidern, goldene Strahlen oder Kronen um die Häupter, ferner wunderlich gestaltete Kinder, Tiere, Chimären, Grottesken und andere Thorheiten. Oft auch kam wohl der Fall vor, daß ein Künstler, der sich eigene Erfindung zutraute, nach dem Willen eines Bestellers, der seine Fähigkeiten nicht zu schätzen wußte, ein fremdes Werk zu kopieren den Auftrag erhielt, und indem er es mit Widerwillen that, doch auch hie und da als Original erscheinen wollte und nun veränderte oder hinzufügte, wie es Kenntnis, vielleicht auch Eitelkeit eingab. Dergleichen geschah auch wohl, wie es Zeit und Ort verlangten. Man bediente sich mancher Figuren zu ganz anderm Zweck, als sie der erste Urheber bestimmt hatte. Weltliche Gegenstände wurden durch einige Zuthaten in geistliche verwandelt; heidnische Götter und Helden mußten sich bequemen, Märtyrer und Evangelisten zu sein. Oft auch hatte der Künstler zu eigner Belehrung und Übung irgend eine Figur aus einem berühmten Werk kopiert und setzte nun etwas von seiner Erfindung hinzu, um ein verkäufliches Bild daraus zu machen. Zuletzt darf man auch wohl der Entdeckung und dem Mißbrauch der Kupferstiche einen Teil des Kunstverderbens zuschreiben, welche den Dutzendmalern fremde Erfindungen häufig zubrachten, so daß niemand mehr studierte und die Malerei zuletzt so weit verfiel, daß sie mit mechanischen Arbeiten vermischt ward. Waren doch die Kupferstiche selbst schon von den Originalen verschieden, und wer sie kopierte, vervielfachte die Veränderung nach eigener und fremder Überzeugung oder Grille. Eben so ging es mit den Zeichnungen; die Künstler entwarfen sich die merkwürdigsten Gegenstände in Rom und Florenz, um sie, nach Hause gelangt, willkürlich zu wiederholen.

Kopieen des Abendmahls.

Hiernach läßt sich nun gar wohl urteilen, was mehr oder weniger von den Kopieen des Abendmahls zu erwarten sei, obgleich

5 f. wunderlich gestaltete, A wunderlichgestaltete. — 6. Chimären, Grottesken, hier im Sinne von Fabelgestalten gebraucht. — 32. Kopieen des Abendmahls. Zu diesem Abschnitt vergl. den Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter Bd. II, S. 442 ff. Über die Kopieen vergl. Bossi a. a. O. Buch III und neuerdings besonders Erich Frantz, Das heilige Abendmahl des Leonardo da Vinci. Freiburg i. B. 1885 Kap. V, S. 70 ff., wo weitere Litteratur zu finden ist. — 34. obgleich, A ob gleich.

die frühesten gleichzeitig gefertigt wurden; denn das Werk machte großes Aufsehen, und andere Klöster verlangten eben dergleichen.

Unter den vielen von dem Verfasser aufgeführten Kopieen beschäftigen uns hier nur drei, indem die zu Weimar befindlichen Durchzeichnungen von ihnen abgenommen sind; doch liegt diesen eine vierte zum Grund, von welcher wir also zuerst sprechen müssen.

Markus von Oggiono, ein Schüler Leonard da Vincis ohne weitumgreifendes Talent, erwarb sich doch das Verdienst seiner Schule, vorzüglich in den Köpfen, ob er sich schon auch hier nicht immer gleich bleibt. Er arbeitete ungefähr 1510 eine Kopie im kleinen, um sie nachher im großen zu benutzen. Sie war herkömmlicherweise nicht ganz genau; er legte sie aber zum Grunde einer größeren Kopie, die sich an der Wand des nun aufgehobenen Klosters zu Castellazzo befindet, gleichfalls im Speisesaal der ehemaligen Mönche. Alles daran ist sorgfältig gearbeitet, doch herrscht in den Beiwerken die gewöhnliche Willkür. Und obgleich Bossi nicht viel Gutes davon sagen möchte, so leugnet er doch nicht, daß es ein bedeutendes Monument, auch der Charakter mehrerer Köpfe, wo der Ausdruck nicht übertrieben worden, zu loben sei. Bossi hat sie durchgezeichnet, und wir werden bei Vergleichung der drei Kopieen aus eigenem Anschauen darüber urteilen können.

Eine zweite Kopie, deren durchgezeichnete Köpfe wir ebenfalls vor uns haben, findet sich in Fresko auf der Wand zu Ponte Capriasca; sie wird in das Jahr 1565 gesetzt und dem Peter Lovino zugeschrieben. Ihre Verdienste lernen wir in der Folge kennen; sie hat das Eigne, daß die Namen der Figuren hinzu-

7. Marco d'Oggiono, Schüler Lionardos, gestorben um 1530, mit dessen Namen man früher irrtümlich die meisten Kopieen von Lionardos Abendmahl in Verbindung brachte. — Leonard da Vincis, A Leonard da Vinci. — 10. ungefähr, A ohngefähr. — 10 f. Kopie im kleinen. Vergl. Bossi a. a. O. S. 132, im Refektorium von S. Barnabà in Mailand, von Bossi dem Marco d'Oggiono zugeschrieben, als Vorstudie für das Abendmahl in der Certosa bei Pavia und in Castellazzo. — 14. Castellazzo, bei Mailand, im ehemaligen Konvent der Frati di S. Girolamo. Nach dessen Verfall 1832 in die Brera übergeführt, dann auf Leinwand aufgetragen und jetzt im Refektorium von S. M. delle Grazie selbst, in der Nähe des Originals, aufgehängt. Diese Freskokopie wird von Frizzoni (Archiv. storico dell' Arte. 1894. S. 42) als die beste bezeichnet und dem Andrea Solari zugeschrieben. — 17. möchte, B mochte. — 24 f. Ponte Capriasca, im Kanton Tessin, einige Stunden von Lugano. Die Datierung und die Zuweisung an Pietro Lovino, den lediglich aus Lomazzos Rime 100 dem Namen nach bekannten Sohn des berühmten Mailänder Malers aus der Schule Lionardos, Bernardino Luini, ist grundlos, ebenso wenig erweislich allerdings, daß sie, wie man in Ponte Capriasca annimmt, von dem oben genannten Marco d'Oggiono stamme. Neuere Stilkritik (Frizzoni, Archiv. storico dell' Arte. III. 1890. S. 187) schreibt diese Kopie dem Giampetrino zu. Vom Original weicht sie nur im Hintergrund ab, wo links das Opfer Isaaks, rechts Gethsemane hinzugefügt ist.

geschrieben worden, welche Vorsicht uns zu einer sichern Charakteristik der verschiedenen Physiognomieen verhilft.

Das allmähliche Verderbnis des Originals haben wir leider umständlich genug aufgeführt, und es stand schon sehr schlimm um dasselbe, als 1612 Kardinal Friedrich Borromeo, ein eifriger Kunstfreund, den völligen Verlust des Werkes zu verhüten trachtete und einem Mailänder, Andrea Bianchi, zugenannt Vespino, den Auftrag gab, eine Kopie in wirklicher Größe zu fertigen. Dieser Künstler versuchte sich anfangs nur an einigen Köpfen; diese gelangen, er ging weiter und kopierte die sämtlichen Figuren, aber einzeln, die er denn zuletzt mit möglichster Sorgfalt zusammenfügte; das Bild findet sich noch gegenwärtig in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand und liegt der neusten, von Bossi verfertigten Kopie hauptsächlich zum Grund. Diese aber ward auf folgende Veranlassung gefertigt.

Neuste Kopie.

Das Königreich Italien war ausgesprochen, und Prinz Eugen wollte den Anfang seiner Regentschaft nach dem Beispiel Ludwig Sforzas durch Begünstigung der Künste verherrlichen. Ludwig hatte die Darstellung des Abendmahls dem Leonard aufgetragen, Eugen beschloß, das durch dreihundert Jahre durch verdorbene Bild so viel als möglich in einem neuen Gemälde wieder herzustellen; dieses aber sollte, damit es unvergänglich bliebe, in Mosaik gesetzt werden, wozu die Vorbereitung in einer schon vorhandenen großen Anstalt gegeben war.

Bossi erhält sogleich den Auftrag und beginnt anfangs Mai 1807. Er findet rätlich, einen Karton in gleicher Größe zu fertigen, nimmt seine Jugendstudien wieder auf und wendet sich ganz zu Leonard, beachtet dessen Kunstnachlaß und Schriften, besonders letztere, weil er überzeugt ist, ein Mann, der so vortreffliche Werke hervorgebracht, müsse nach den entschiedensten und vorteilhaftesten Grundsätzen gehandelt haben. Er hatte die Köpfe der Kopie von Ponte Capriasca und einige andre Teile derselben nachgezeichnet, ferner die Köpfe und Hände der Kopie von Castellazzo

3. allmähliche, A allmählige. — 5. Borromeo. Vergl. S. 312 Z. 4 Anm. — 7 f. Über den Mailänder Maler Andrea Bianchi, gen. il Vespino, bringen nur Sormani, Torre (Ritratto di Milano) und Bossi selbst S. 155 einige Nachrichten. Er fertigte für den Kardinal Borromeo mehrere Kopieen nach älteren Meistern. Die Kopie ist bei Bossi S. 154 erwähnt. — 27. 1807. Er, A 1807, er.

und der von Bianchi. Nun zeichnet er alles nach, was von Vinci selbst, ja sogar was von einigen Zeitgenossen herstammt. Ferner sieht er sich nach allen vorhandenen Kopieen um, deren er sieben und zwanzig näher oder ferner kennen lernt; Zeichnungen, Manuskripte von Vinci werden ihm von allen Seiten freundlichst mitgeteilt.

Bei der Ausführung seines Kartons hält er sich zunächst an die Kopie der Ambrosiana: sie allein ist so groß wie das Original; Bianchi hatte durch Fadennetze und durchscheinend Papier eine genauste Nachbildung zu geben gesucht und unablässig unmittelbar in Gegenwart des Originals gearbeitet, welches, obgleich schon sehr beschädigt, doch noch nicht übermalt war.

Ende Oktobers 1807 ist der Karton fertig, Leinewand an einem Stück gleichmäßig gegründet, alsobald auch das Ganze aufgezeichnet. Sogleich, um einigermaßen seine Tinten zu regulieren, malte Bossi das Wenige von Himmel und Landschaft, das wegen der Höhe und Reinheit der Farben im Original noch frisch und glänzend geblieben. Er untermalt hierauf die Köpfe Christi und der drei Apostel zu dessen Linken, und was die Gewänder betrifft, malte er diejenigen zuerst, über deren Farben er schneller gewiß geworden, um fortan nach den Grundsätzen des Meisters und eigenem Geschmack die übrigen auszuwählen. So deckte er die ganze Leinewand, von sorgfältigem Nachdenken geleitet, und hielt seine Farben gleich hoch und kräftig.

Leider überfiel ihn an diesem feuchten und verödeten Ort eine Krankheit, die ihn seine Bemühungen einzustellen nötigte; allein er benutzte diesen Zwischenraum, Zeichnungen, Kupferstiche, schriftliche Aufsätze zu ordnen, teils auf das Abendmahl selbst, teils auf andere Werke des Meisters bezüglich; zugleich begünstigte ihn das Glück, das ihm eine Sammlung Handzeichnungen zuführte, welche, sich vom Kardinal Cäsar Monti herschreibend, unter andern Kostbarkeiten auch treffliche Sachen von Leonardo selbst enthält. Er studierte sogar die mit Leonardo gleichzeitigen Schriftsteller, um ihre Meinungen und Wünsche zu benutzen, und blickte auf das, was ihn fördern konnte, nach allen Seiten umher. So benutzte er seinen krankhaften Zustand und gelangte endlich wieder zu Kräften, um aufs neue ans Werk zu gehen.

Kein Künstler und Kunstfreund läßt die Rechenschaft ungelesen, wie er im einzelnen verfahren, wie er die Charaktere der Gesichter,

deren Ausdruck, ja die Bewegung der Hände durchgedacht, wie er sie hergestellt. Ebenso bedenkt er das Tischgeräte, das Zimmer, den Grund und zeigt, daß er über keinen Teil sich ohne die triftigsten Gründe entschieden. Welche Mühe giebt er sich nicht, um unter dem Tisch die Füße gesetzmäßig herzustellen, da diese Region in dem Original längst zerstört, in den Kopieen nachlässig behandelt war.

Bis hierher haben wir von dem Werke des Ritter Bossi im allgemeinen Nachricht, im einzelnen Übersetzung und Auszug gegeben; seine Darstellung nahmen wir dankbar auf, teilten seine Überzeugung, ließen seine Meinung gelten, und wenn wir etwas einschalteten, so war es gleichstimmig mit seinem Vortrag; nun aber, da von Grundsätzen die Rede ist, denen er bei Bearbeitung seiner Kopie gefolgt, von dem Wege, den er genommen, sind wir veranlaßt, einigermaßen von ihm abzuweichen. Auch finden wir, daß er manche Anfechtung erlitten, daß Gegner ihn streng behandelt, Freunde sogar ihm abgestimmt, wodurch wir wenigstens in Zweifel gesetzt werden, ob wir denn alles billigen sollen, was er gethan. Da er jedoch, schon von uns abgeschieden, sich nicht mehr verteidigen, nicht mehr seine Gründe verfechten mag, so ist es unsere Pflicht, ihn, wenn auch nicht zu rechtfertigen, doch möglichst zu entschuldigen, indem wir das, was ihm zur Last gelegt wird, den Umständen, unter welchen er gearbeitet, aufbürden und darzuthun suchen, daß ihm Urteil und Handlung mehr aufgenötigt worden, als daß sie sich aus ihm selbst entwickelt hätten.

Kunstunternehmungen dieser Art, welche in die Augen fallen, Aufsehen, ja Staunen erregen sollen, werden gewöhnlich ins Kolossale geführt. So überschritt schon bei Darstellung des Abendmahls Leonard die menschliche Größe um eine völlige Hälfte; die Figuren waren auf neun Fuß berechnet, und obgleich zwölf Personen sitzen oder sich doch hinter dem Tisch befinden, daher als Halbfiguren anzusehen sind, auch nur eine, und zwar gebückt, steht, so muß doch das Bild, selbst in ansehnlicher Ferne, von

13 f. Bearbeitung seiner Kopie. Für die kunsthistorische Bedeutung der Kopie Bossis vergl. besonders A. Springer a. a. O.: „nur die Komposition ist wiederholt“, in allem Detail habe Bossi „die alten, für den Zeitgeschmack herben Formen in die süßliche Klassizität verwandelt“. — 16. Gegner. Vergl. S. 301 Anm. — 17. abgestimmt Gegensatz von zugestimmt, in diesem Sinne auch bei Luther nachgewiesen und in derselben Bedeutung oben S. 121 Z. 22. — 19. schon ... abgeschieden. Bossi war am 15. Dezember 1815 gestorben — 27. Aufsehen, A Aufsehn.

ungeheurer Wirkung gewesen sein. Diese wollte man, wenn auch nicht im besondern charakteristisch zart, doch im allgemeinen kräftig wirksam wieder hervorbringen.

Für die Menge war ein Ungeheures angekündigt: ein Bild von acht und zwanzig Pariser Fuß Länge und vielleicht achtzehn Fuß hoch sollte aus tausend und aber tausend Glasstiften zusammengesetzt werden, nachdem vorher ein geistreicher Künstler sorgfältig das Ganze nachgebildet, durchdacht und, alle sinnlichen und geistigen Kunstmittel zu Hülfe rufend, das Verlorne möglichst wieder hergestellt hätte. — Und warum sollte man an der Ausführung dieses Unternehmens in dem Moment einer bedeutenden Staatsveränderung zweifeln? Warum sollte der Künstler nicht hingerissen werden, gerade in dieser Epoche etwas zu leisten, was im gewöhnlichen Lebensverlauf ganz und gar unthulich scheinen möchte!

Sobald aber festgesetzt war, das Bild solle in der Größe des Originals ausgeführt werden, und Bossi die Arbeit übernahm, so finden wir ihn schon genugsam entschuldigt, daß er sich an die Kopie des Vespino gehalten. Die alte Kopie zu Castellazzo, welcher man mit Recht große Vorzüge zuschreibt, ist um einen guten Teil kleiner als das Original; wollte er diese ausschließlich benutzen, so mußte er Figuren und Köpfe vergrößern; welche undenkbare Arbeit aber besonders das Letzte sei, ist keinem Kunstkenner verborgen.

Es wird längst anerkannt, daß nur den größten Meistern gelingen könne, kolossale Menschengesichter in Malerei darzustellen. Die menschliche Gestalt, vorzüglich das Antlitz, ist nach Naturgesetzen in einen gewissen Raum eingeschränkt, innerhalb welchem es nur regelmäßig, charakteristisch, schön, geistreich erscheinen kann. Man mache den Versuch, sich in einem Hohlspiegel zu beschauen, und ihr werdet erschrecken vor der seelenlosen, rohen Unform, die euch medusenhaft entgegentritt. Etwas Ähnliches widerfährt dem Künstler, unter dessen Händen sich ein ungeheures Angesicht bilden soll. Das Lebendige eines Gemäldes entspringt aus der Ausführlichkeit, das Ausführliche jedoch wird durchs Einzelne dargestellt; und wo will man einzelnes finden, wenn die Teile zum Allgemeinen erweitert sind?

8. sinnlichen und geistigen, A sinnliche und geistige. — 14. unthulich, A unthulig

Welchen hohen Grad der Ausführung übrigens Leonard seinen Köpfen gegeben habe, ist unserm Anschauen entzogen. In den Köpfen des Vespino, die vor uns liegen, obgleich aller Ehren, alles Dankes wert, ist eine gewisse Leerheit fühlbar, die den beabsichtigten Charakter aufschwellend verflößt; zugleich aber sind sie ihrer Größe wegen imposant, resolut genug gemacht und müssen auf die Ferne tüchtig wirken. Bossi fand sie vor sich; die Arbeit der Vergrößerung, die er nach kleinen Kopieen mit eigener Gefahr hätte unternehmen müssen, war gethan, warum sollte er sich nicht dabei beruhigen? Er hatte als ein Mann von lebhaftem Charakter sich für das, was ihm oblag, entschieden, was zur Seite stand oder gar sich entgegensetzte, völlig abgewiesen; daher seine Ungerechtigkeit gegen die Kopie von Castellazzo und ein festes Zutrauen auf Grundsätze, die er sich aus den Werken und Schriften des Meisters gebildet hatte. Hierüber geriet er mit Graf Verri in öffentlichen Widerstreit, mit seinen besten Freunden, wo nicht in Uneinigkeit, doch in Zwiespalt.

Blick auf Leonard.

Ehe wir aber weiter gehen, haben wir von Leonards Persönlichkeit und Talenten einiges nachzuholen. Die mannigfaltigen Gaben, womit ihn die Natur ausgestattet, konzentrierten sich vorzüglich im Auge, deshalb er denn, obgleich zu allem fähig, als Maler am entschiedensten groß erschien. Regelmäßig, schön gebildet, stand er als ein Mustermensch der Menschheit gegenüber, und wie des Auges Fassungskraft und Klarheit dem Verstande eigentlichst angehört, so war Klarheit und Verständigkeit unserm Künstler vollkommen zu eigen; nicht verließ er sich auf den innern Antrieb seines angebornen, unschätzbaren Talentes, kein willkürlicher, zufälliger Strich sollte gelten, alles mußte bedacht und überdacht werden. Von der reinen erforschten Proportion an bis zu den seltsamsten, aus widersprechenden Gebilden zusammengehäuften Ungeheuern sollte alles zugleich natürlich und rationell sein.

Dieser scharfen, verständigen Weltanschauung verdanken wir auch die große Ausführlichkeit, womit er verwickelter Erdenbegegnisse heftigste Bewegung mit Worten vorzuführen weiß, eben als wenn

12. entgegensetzte, A entgegen setzte. — 31. zusammengehäuften, A zusammen gehäuften.

es Gemälde werden könnten. Man lese die Beschreibung der Schlacht, des Ungewitters, und man wird nicht leicht genauere Darstellungen gefunden haben, die zwar nicht gemalt werden können, aber dem Maler andeuten, was man von ihm fordern dürfte.

Und so sehen wir aus seinem schriftlichen Nachlaß, wie das zarte ruhige Gemüt unseres Leonard geneigt war, die mannigfaltigsten und bewegtesten Erscheinungen in sich aufzunehmen. Seine Lehre dringt zuerst auf allgemeine Wohlgestalt, sodann aber auch zugleich auf sorgfältiges Beachten aller Abweichungen bis ins Häßlichste; die sichtbare Umwandelung des Kindes bis zum Greis auf allen Stufen, besonders aber die Ausdrücke der Leidenschaft von Freude zur Wut sollen flüchtig, wie sie im Leben vorkommen, aufgezeichnet werden. Will man in der Folge von einer solchen Abbildung Gebrauch machen, so soll man in der Wirklichkeit eine annähernde Gestalt suchen, sie in dieselbe Stellung setzen und mit obwaltendem allgemeinem Begriff genau nach dem Leben verfahren. Man sieht leicht ein, daß, so viel Vorzüge auch diese Methode haben mag, sie doch nur vom allergrößten Talente ausgeübt werden kann; denn da der Künstler vom Individuellen ausgeht und zu dem Allgemeinen hinansteigt, so wird er immer, besonders wenn mehrere Figuren zusammenwirken, eine schwer zu lösende Aufgabe vor sich finden.

Betrachte man das Abendmahl, wo Leonard dreizehn Personen, vom Jüngling bis zum Greise, dargestellt hat. Einen ruhig ergeben, einen erschreckt, elfe durch den Gedanken eines Familienverrats an- und aufgeregt. Hier sieht man das sanfteste, sittlichste Betragen bis zu den leidenschaftlichsten Äußerungen. Sollte nun alles dieses aus der Natur genommen werden, welches gelegentliche Aufmerken, welche Zeit war nicht erforderlich, um so viel Einzelnes aufzutreiben und ins Ganze zu verarbeiten; daher ist es gar nicht unwahrscheinlich, daß er sechzehn Jahre an dem Werke gearbeitet und doch weder mit dem Verräter noch mit dem Gott-Menschen fertig werden können, und zwar weil beides nur Begriffe sind, die nicht mit Augen geschaut werden.

1 f. Man lese ... Ungewitters. In Lionardos „Malerbuch", herausgegeben von Ludwig. Wien 1882. Nr. 148, S. 142 u. Nr. 147, S. 140. Ferner die Goethe nicht bekannte Schilderung eines Ungewitters im Rest einer Handschrift in Windsor. Vergl. The literary works of Leonardo da Vinci ed. by J. P. Richter. (London 1883.) I, S. 306. — 17. allgemeinem, A allgemeinen. — 25. erschreckt, A erschröckt. — 27. leidenschaftlichsten, A heftigsten, leidenschaftlichen.

Zur Sache!

Überlegen wir nun das Vorgesagte, daß das Bild nur durch eine Art von Kunstwunder seiner Vollendung nahe gebracht werden konnte, daß, nach der beschriebenen Behandlungsart, immer in manchen Köpfen etwas Problematisches blieb, welches durch jede Kopie, auch durch die genaueste, nur problematischer werden mußte, so sehen wir uns in einem Labyrinth, in welchem uns die vorliegenden Durchzeichnungen wohl erleuchten, nicht aber aus demselben völlig erlösen können.

Zuerst also müssen wir gestehen, daß uns jene Abhandlung, wodurch Bossi die Kopieen durchaus verdächtig zu machen sucht, ihre historische Richtigkeit unangetastet, zu dem rednerischen Zweck geschrieben zu sein scheint, die Kopie von Castellazzo herunter zu setzen, die, ob sie gleich viele Mängel haben mag, doch in Absicht der Köpfe, welche vor uns liegen, gegen die von Vespino, deren allgemeinen Charakter wir oben ausgesprochen, entschiedene Vorzüge hat. In den Köpfen des Marco d'Oggiono ist offenbar die erste Intention des Vinci zu spüren, ja Leonard könnte selbst daran teil genommen und den Kopf Christi mit eigener Hand gemalt haben. Sollte er da nicht zugleich auf die übrigen Köpfe, wo nicht auf das Ganze, lehrenden und leitenden Einfluß verbreiten? Durften auch die Dominikaner zu Mailand so unfreundlich sein, den weiteren Kunstgebrauch des Werkes zu untersagen, so fand sich in der Schule selbst so mancher Entwurf, Zeichnung und Karton, womit Leonard, der seinen Schülern nichts vorenthielt, einem begünstigten Lehrling, welcher unfern der Stadt eine Nachbildung des Gemäldes sorgfältig unternahm, gar wohl aushelfen konnte.

Von dem Verhältnis beider Kopieen (das Verdienst der dritten ist nur vor die Augen, nicht mit Worten vor den Geist zu stellen) hier nur mit wenigem das Nötigste, das Entschiedenste, bis wir vielleicht so glücklich sind, Nachbildungen dieser interessanten Blätter Freunden der Kunst vorzulegen.

Vergleichung.

St. Bartholomäus, männlicher Jüngling, scharf Profil, zusammengefaßtes, reines Gesicht, Augenlid und Braue niedergedrückt, den Mund geschlossen als wie mit Verdacht horchend, ein vollkommen

26. unfern, A ohnfern. — 35. niedergedrückt, A niedergedruckt.

in sich selbst umschriebener Charakter. Bei Vespino keine Spur von individueller, charakteristischer Gesichtsbildung, ein allgemeines Zeichenbuchsgesicht, mit eröffnetem Munde horchend. Bossi hat diese Lippenöffnung gebilligt und beibehalten, wozu wir unsere Einstimmung nicht geben könnten.

St. Jakobus der Jüngere, gleichfalls Profil, die Verwandtschaftsähnlichkeit mit Christo unverkennbar, erhält durch vorgeschobene, leicht geöffnete Lippen etwas Individuelles, das jene Ähnlichkeit wieder aufhebt. Bei Vespino nahezu ein allgemeines, akademisches Christusgesicht, der Mund eher zum Staunen als zum Fragen geöffnet. Unsere Behauptung, daß Bartholomäus den Mund schließen müsse, wird dadurch bestätigt, daß der Nachbar den Mund geöffnet hält; eine solche Wiederholung würde sich Leonard nie erlaubt haben, vielmehr hat der nachfolgende

St. Andreas den Mund gleichfalls geschlossen. Er drückt nach Art älterer Personen die Unterlippe mehr gegen die Oberlippe. Dieser Kopf hat in der Kopie von Marco etwas Eigenes, mit Worten nicht Auszusprechendes; die Augen in sich gekehrt, der Mund, obgleich geschlossen, doch naiv. Der Umriß der linken Seite gegen den Grund macht eine schöne Silhouette; man sieht von jenseitiger Stirne, von Auge, Nasenfläche, Bart so viel, daß der Kopf sich rundet und ein eigenes Leben gewinnt; dahingegen Vespino das linke Auge völlig unterdrückt, doch aber von der linken Stirn- und Bartseite noch so viel sehen läßt, daß ein derber, kühner Ausdruck bei aufwärts gehobenem Gesichte entspringt, welcher zwar ansprechend ist, aber mehr zu geballten Fäusten als zu vorgewiesenen flachen Händen passen würde.

Judas, verschlossen, erschrocken, ängstlich auf- und rückwärts sehend, das Profil ausgezackt, nicht übertrieben, keineswegs häßliche Bildung; wie denn der gute Geschmack in der Nähe so reiner und redlicher Menschen kein eigentliches Ungeheuer dulden könnte. Vespino dagegen hat wirklich ein solches dargestellt, und man kann nicht leugnen, daß, abgesondert genommen, dieser Kopf viel Verdienst hat; er drückt eine boshaft-kühne Schadenfreude lebhaft aus und würde unter dem Pöbel, der über ein Ecce Homo jubelt und „Kreuzige! Kreuzige!“ ruft, sich vortrefflich hervorheben. Auch für einen Mephistopheles im teuflischsten Augenblick müßte man ihn

15. drückt, A druckt. — 23. unterdrückt, A unterdruckt.

gelten lassen. Aber von Erschrecken und Furcht, mit Verstellung, Gleichgültigkeit und Verachtung verbunden, ist keine Spur; die borstigen Haare passen gut zum Ganzen, ihre Übertriebenheit jedoch kann nur neben Kraft und Gewaltsamkeit der übrigen Vespinischen Köpfe bestehen.

St. Petrus, sehr problematische Züge. Schon bei Marco ist es bloß schmerzlicher Ausdruck, von Zorn aber und Bedräuung kann man nichts darin sehen; etwas Ängstliches ist gleichfalls ausgedrückt, und hier mag Leonard selbst mit sich nicht ganz einig gewesen sein; denn herzliche Teilnahme an einem geliebten Meister und Bedrohung des Verräters sind wohl schwerlich in einem Gesichte zu vereinigen. Indessen will Kardinal Borromäus zu seiner Zeit dieses Wunder gesehen haben. So gut seine Worte auch klingen, haben wir Ursache zu glauben, daß der kunstliebende Kardinal mehr seine Empfindung als das Bild ausgesprochen; denn wir wüßten sonst unsern Vespino nicht zu verteidigen, dessen Petrus einen unangenehmen Ausdruck hat. Er sieht aus wie ein harter Kapuziner, dessen Fastenpredigt die Sünder aufregen soll. Wundersam, daß Vespino ihm straubige Haare gegeben hat, da der Petrus des Marco ein schön kurz gelocktes Kräuselhaupt darstellt.

St. Johannes ist von Marco ganz in Vincischem Sinne gebildet; das schöne rundliche, sich aber doch nach dem Länglichen ziehende Gesicht, die vom Scheitel an schlichten, unterwärts aber sanft sich kräuselnden Haare, vorzüglich wo sie sich an Petrus eindringende Hand anschmiegen, sind allerliebst. Was man vom Schwarzen des Auges sieht, ist von Petrus abgekehrt, eine unendlich feine Bemerkung! indem, wer mit innigstem Gefühl seinem heimlich sprechenden Seitenmanne zuhört, den Blick von ihm abwendet. Bei Vespino ist es ein behäglicher, ruhender, beinahe schlafender, keine Spur von Teilnahme zeigender Jüngling.

Wir wenden uns nun auf Christi linke Seite, um von dem Bilde des Erlösers selbst erst am Schlusse zu reden.

St. Thomas, Kopf und rechte Hand, deren aufgehobener Zeigefinger etwas gegen die Stirne gebogen ist, um Nachdenken anzudeuten. Diese dem Argwöhnischen und Zweifelnden so wohl anstehende Bewegung hat man bisher verkannt und einen bedenklichen Jünger als drohend angesprochen. In Vespinos

8 f. ausgedrückt, A ausgedruckt.

Kopie ist er gleichfalls nachdenklich genug; da aber der Künstler wieder das fliehende rechte Auge weggelassen, so entsteht ein perpendikulares, gleichförmiges Profil, worin von dem Vorgeschobenen, Aufspürenden der ältern Kopie nichts mehr zu sehen ist.

St. Jakob der Ältere. Die heftigste Gesichtsbewegung, der aufgesperrteste Mund, Entsetzen im Auge, ein originelles Wagestück Leonards; doch haben wir Ursache, zu glauben, daß auch dieser Kopf dem Marco vorzüglich geraten sei. Die Durchzeichnung ist vortrefflich, in der Kopie des Vespino dagegen alles verloren; Stellung, Haltung, Miene, alles ist verschwunden und in eine gewisse gleichgültige Allgemeinheit aufgelöst.

St. Philipp, liebenswürdig unschätzbar, gleicht vollkommen den Raphaelischen Jünglingen, die sich auf der linken Seite der Schule von Athen um Bramante versammeln. Vespino hat aber unglücklicherweise das rechte Auge abermals unterdrückt, und da er nicht verleugnen konnte, hier liege etwas Mehr-als-Profil zum Grunde, einen zweideutigen, wunderlich übergebogenen Kopf hervorgebracht.

St. Matthäus, jung, argloser Natur, mit krausem Haar, ein ängstlicher Ausdruck in dem wenig geöffneten Munde, in welchem die sichtbaren Zähne eine Art leisen Grimmes aussprechen, zu der heftigen Bewegung der Figur passend. Von allem diesem ist bei Vespino nichts übrig geblieben; starr und geistlos blickt er vor sich hin; niemand ahnet auch nur im mindesten die heftige Körperbewegung.

St. Thaddäus des Marco ist gleichfalls ein ganz unschätzbarer Kopf; Ängstlichkeit, Verdacht, Verdruß kündigt sich in allen Zügen. Die Einheit dieser Gesichtsbewegung ist ganz köstlich, paßt vollkommen zu der Bewegung der Hände, die wir ausgelegt haben. Bei Vespino ist alles abermals ins allgemeine gezogen; auch hat er den Kopf dadurch unbedeutender gemacht, daß er ihn zu sehr nach dem Zuschauer wendet, anstatt daß bei Marco die linke Seite kaum den vierten Teil beträgt, wodurch das Argwöhnische, Scheelsehende gar köstlich ausgedrückt wird.

St. Simon der Ältere, ganz im Profil, dem gleichfalls reinen Profil des jungen Matthäus entgegengestellt. An ihm ist die vorgeworfene Unterlippe, welche Leonard bei alten Gesichtern

24. ahnet, A ahndet.

so sehr liebte, am übertriebensten, thut aber mit der ernsten, überhangenden Stirn die vortrefflichste Wirkung von Verdruß und Nachdenken, welches der leidenschaftlichen Bewegung des jungen Matthäus scharf entgegensteht. Bei Vespino ist es ein abgelebter, gutmütiger Greis, der auch an dem wichtigsten, in seiner Gegenwart sich ereignenden Vorfall keinen Anteil mehr zu nehmen imstande ist.

Nachdem wir nun dergestalt die Apostel beleuchtet, wenden wir uns zur Gestalt Christi selbst. Hier begegnet uns abermals die Legende, daß Leonard weder Christus noch Judas zu endigen gewußt, welches wir gerne glauben, da nach seinem Verfahren es unmöglich war, an diese beiden Enden der Darstellung die letzte Hand zu legen. Schlimm genug also mag es im Original nach allen Verfinsterungen, welche dasselbe durchaus erleiden müssen, mit Christi nur angelegter Physiognomie ausgesehen haben. Wie wenig Vespino vorfand, läßt sich daraus schließen, daß er einen kolossalen Christuskopf ganz gegen den Sinn Vincis aufstellte, ohne auch nur im mindesten auf die Neigung des Hauptes zu achten, die notwendig mit der des Johannis zu parallelisieren war. Vom Ausdruck wollen wir nichts sagen; die Züge sind regelmäßig, gutmütig, verständig, wie wir sie an Christo zu sehen gewohnt sind, aber auch ohne die mindeste Sensibilität, daß wir beinahe nicht wüßten, zu welcher Geschichte des Neuen Testaments dieser Kopf willkommen sein könnte.

Hier tritt nun aber zu unserm Vorteil der Fall ein, daß Kenner behaupten, Leonard habe den Kopf des Heilandes in Castellazzo selbst gemalt und innerhalb einer fremden Arbeit dasjenige gewagt, was er bei seinem eigenen Hauptbilde nicht unternehmen wollen. Da wir das Original nicht vor Augen haben, so müssen wir von der Durchzeichnung sagen, daß sie völlig dem Begriff entspricht, den man sich von einem edlen Manne bildet, dem ein schmerzliches Seelenleiden die Brust beschwert, wovon er sich durch ein vertrauliches Wort zu erleichtern suchte, dadurch aber die Sache nicht besser, sondern schlimmer gemacht hat.

Durch diese vergleichenden Vorschritte haben wir uns denn dem Verfahren des außerordentlichen Künstlers, wie er solches in Schriften und Bildern umständlich und deutlich erklärt und be-

24. könnte, B konnte.

wiesen hat, genugsam genähert, und glücklicherweise finden wir noch eine Gelegenheit, einen fernern Schritt zu thun. Auf der Ambrosianischen Bibliothek nämlich wird eine von Leonard unwidersprechlich verfertigte Zeichnung aufbewahrt, auf blaulichem Papier mit wenig weiß und farbiger Kreide. Von dieser hat Ritter Bossi das genaueste Faksimile verfertigt, welches gleichfalls vor unsern Augen liegt. Ein edles Jünglingsangesicht, nach der Natur gezeichnet, offenbar in Rücksicht des Christuskopfes zum Abendmahl. Reine, regelmäßige Züge, das schlichte Haar, das Haupt nach der linken Seite gesenkt, die Augen niedergeschlagen, den Mund halbgeöffnet, und die ganze Bildung durch einen leisen Zug des Kummers in die herrlichste Harmonie gebracht. Hier ist freilich nur der Mensch, der ein Seelenleiden nicht verbirgt; wie aber, ohne diese Züge auszulöschen, Erhabenheit, Unabhängigkeit, Kraft, Macht der Gottheit zugleich auszudrücken wäre, ist eine Aufgabe, die auch selbst dem geistreichsten irdischen Pinsel schwer zu lösen sein möchte. In dieser Jünglingsphysiognomie, welche zwischen Christus und Johannes schwebt, sehen wir den höchsten Versuch, sich an der Natur festzuhalten, da wo vom Überirdischen die Rede ist.

Die ältere Florentinische und Sanesische Schule entfernten sich von den trockenen Typen der byzantinischen Kunst dadurch, daß sie überall in ihren Bildern Porträte anbrachten Dies ließ sich nun sehr gut thun, weil bei den ruhigen Ereignissen ihrer Tafeln die teilnehmenden Personen gelassen bleiben konnten. Das Zusammensein heiliger Männer, Anhörung einer Predigt, Einsammeln von Almosen, Begräbnis eines verehrten Frommen fordert von den Umstehenden nur solchen Ausdruck, der in jedes natürlich sinnige Gesicht gar wohl zu legen ist; sobald nun aber Leonard Lebendigkeit, Bewegung, Leidenschaft forderte, zeigte sich die Schwierigkeit, besonders da nicht etwa ähnliche Personen neben einander stehen, sondern die entgegengesetztesten Charaktere mit einander kontrastieren sollten. Diese Aufgabe, welche Leonard mit Worten so deutlich ausspricht und beinahe selbst unauflöslich findet, ist vielleicht Ursache, daß in der Folgezeit große Talente die Sache leichter machten und zwischen der besondern Wirklichkeit und der ihnen eingebornen allgemeinen Idee ihren Pinsel schweben

4. Zeichnung, jetzt im Museum der Brera zu Mailand. — 6. genaueste, A genauste.

ließen und sich so von der Erde zum Himmel, vom Himmel zur Erde mit Freiheit bewegten.

Noch manches wäre zu sagen über die höchst verwickelte und zugleich höchst kunstgemäße Komposition, über den Lokalbezug der Köpfe, Körper, Arme, Hände unter einander. Von den Händen besonders würden wir einiges zu sprechen das Recht haben, indem Durchzeichnungen nach der Kopie des Vespino gleichfalls gegenwärtig sind. Wir schließen aber billig diese Vorarbeit, weil wir vor allen Dingen die Bemerkungen der transalpinischen Freunde abzuwarten haben. Denn diesen kommt allein das Recht zu, über manche Punkte zu entscheiden, da sie alle und jede Gegenstände, von denen wir nur durch Überlieferung sprechen, seit vielen Jahren selbst gekannt, sie noch vor Augen haben, nicht weniger den ganzen Hergang der neusten Zeit persönlich mit erlebten. Außer dem Urteil über die von uns angedeuteten Punkte werden sie uns gefällig Nachricht geben, inwiefern Bossi von den Köpfen der Kopie zu Castellazzo doch noch Gebrauch gemacht, welches um so wahrscheinlicher ist, als dieselbe überhaupt viel gegolten und das Kupfer von Morghen dadurch so großes Verdienst erhält, daß sie dabei sorgfältig benutzt worden.

Nun aber müssen wir noch, ehe wir scheiden, dankbarlich erkennen, daß unser mehrjähriger Freund, Mitarbeiter und Zeitgenosse, den wir noch immer so gern, früherer Jahre eingedenk, mit dem Namen des Maler Müller bezeichnen, uns von Rom aus mit einem trefflichen Aufsatz über Bossis Werk in den Heidelberger Jahrbüchern, Dezember 1816, beschenkt, der unserer Arbeit in ihrem Laufe begegnend dergestalt zu gute kam, daß wir uns an mehreren Stellen kürzer fassen konnten und nunmehr auf jene Abhandlung hinweisen, wo unsere Leser mit Vergnügen bemerken werden, wie nahe wir mit jenem geprüften Künstler und Kenner verwandt, ja übereinstimmend gesprochen haben. In Gefolg dessen machten wir uns zur Pflicht, hauptsächlich diejenigen Punkte hervorzuheben, welche jener Kunstkenner nach Gelegenheit und Absicht weniger ausführlich behandelte.

---

24. Maler Müller. Siehe Deutsche Nat.-Litt. Bd. 81, S. I ff. — Der hier erwähnte, nach Seufferts richtigem Urteil im Ausdruck schwerfällige und unbeholfene Aufsatz Müllers füllt in der genannten Zeitschrift S. 1137—1206. In einem Briefe an Zelter (Briefw. II, 444) nennt Goethe ihn „einen sinnigen Auszug aus Bossis Werk mit einsichtigen Noten. Die Lücken, die er läßt, fülle ich aus."

Eben indem wir schließen, wird uns dargebracht: Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci; tratto da un Codice della Biblioteca Vaticana. Roma 1817. Dieser starke Quartband enthält viele bisher unbekannte Kapitel, woraus tiefe, neue Einsicht in Leonards Kunst und Denkweise gar wohl zu hoffen ist. Auch sind zweiundzwanzig Kupfertafeln, klein Folio, beigelegt, Nachbildungen bedeutender, leichter Federzüge, völlig nach Sinn und Art derjenigen, womit Leonard gewöhnlich seine schriftlichen Aufsätze zu erläutern pflegte. Und so sind wir denn verpflichtet, bald wieder aufzunehmen, was wir niedergelegt haben, welches denn unter Beistand der höchst gefälligen Mailändischen Kunstfreunde uns und andern möge zu gute kommen!

Observations on Leonardo da Vinci's celebrated picture of the Last supper. By Goethe.

Translated and accompanied with an introduction. By Noehden. London 1821.

(Über Kunst und Altertum. Dritter Band. Drittes Heft. 1822. S. 151—155.)

Herr Dr. Noehden, in Göttingen geboren und eine gelehrte Erziehung daselbst genießend, widmete sich nachher in England dem Geschäft einer Familienerziehung. Seine Lebensereignisse sowie seine Verdienste sind durch eine Biographie im 5ten Bande der Zeitgenossen dem Vaterlande allgemein bekannt geworden, und ist derselbe gegenwärtig bei dem Britischen Museum angestellt. Er verweilte den Winter von 1818—19 in Weimar, und gegenwärtige Schrift ist als Denkmal seines Aufenthalts daselbst

1. Trattato. 2 Bde. Rom 1818. 4°. Über die früheren Ausgaben des Traktats vergl. Max Jordan, Das Malerbuch des Leonardo da Vinci. Leipzig 1873. Die jetzt maßgebende ist die von Ravaisson-Mollin, mit Unterstützung der italienischen Regierung. Vergl. auch J. P. Richter a. a. O. — 13 f. Observations on Leonardo da Vinci's celebrated picture of the Last supper. Zweiter Druck in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 137—140. — Zur Ergänzung der von Goethe gemachten Angaben über die Lebensgeschichte des Übersetzers sei erwähnt, daß er von 1770—1826 lebte, daß sein Aufenthalt in Weimar dem Unterricht der beiden Prinzessinnen Marie und Auguste im Englischen gewidmet war, und daß er Goethen nach seiner Berufung an das British Museum durch die Vergleichung der Originale des Mantegnaschen Triumphzugs in Hamptoncourt sich nützlich erwies, worauf am Schlusse unserer Anzeige hingedeutet ist. Am 5. Juli 1821 hatte Noehden seine Übersetzung „in trefflicher Ausgabe auf das zierlichste gebunden" übersendet. Vergl. Bd. 25, S. 148 f. Am 26. November 1821 meldet Goethe an Noehden, daß er „soeben eine kurze Anzeige dieser so werten Arbeit zum neuesten Heft von Kunst und Altertum in Druck gegeben". — 21 f. im 5ten Bande der Zeitgenossen, Leipzig 1820, Heft 17, S. 133—171.

höchst erfreulich; er erinnert sich der seinen Verdiensten und Charakter angemessenen, zutrauensvollen, freundschaftlichen Aufnahme, seines obgleich leider nur vorübergehenden Einflusses in die dortigen Zirkel.

Seine gründlichen Sprachkenntnisse sind durchaus willkommen, und weil die Bemühung, sie zu erlangen, den denkenden und forschenden Mann zur allgemeinen Bildung treibt, muß eine vielseitige Kultur daher entstehen. Seine Bekanntschaft mit Altem und Neuem, historische Kenntnisse aller Art, die Einsicht in den Zustand von England gaben Stoff genug zu unterhaltenden Gesprächen; sodann war seine Teilnahme an den schönen Künsten vorzüglich geeignet, um die Unterhaltung der Gesellschaft zu beleben.

Denn überzeugt, daß Kunstwerke die schönste Unterlage geistreicher Gespräche seien, das Auge ergötzend, den Sinn auffordernd, das Urteil offenbarend, ist es in Weimar herkömmlich, Kupferstiche und Zeichnungen vereinigten Freunden vorzulegen. Insofern nun eine solche Sammlung nach Schulen geordnet ist oder vielmehr nach wechselseitigem Einfluß der Meister und Mitschüler, so ist sie desto wirksamer und gründet das Gespräch, indem sie es belebt. Gedachten Winter jedoch war die Betrachtung Leonard da Vincis an der Tagesordnung, weil von Mailand bedeutende, auf diesen Künstler bezügliche Kunstschätze soeben anlangten und der über das Abendmahl verfaßte Aufsatz Herrn Dr. Noehden mitgeteilt wurde. Daß er diese Arbeit billige, ließ sich bald bemerken, ja er bethätigte seine Teilnahme durch begonnene Übersetzung

Eine Reise nach Italien, wenn sie schon seine Gegenwart entzieht, wird einem so unterrichteten Manne sodann gern gegönnt; er benutzt sogleich in Mailand die Gelegenheit, gedachtes Kunstwerk nochmals zu untersuchen. Nun aber giebt er in vorausgesendeter Einleitung Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande desselben und erweitert unsere Kenntnis davon auf mancherlei Weise; das bisher Bekannte bestimmt er näher, berichtigt Erfahrung und Urteil; ferner benachrichtigt er uns von einigen Kopieen und schätzt sie. Die von Castellazzo sah er nicht, jedoch die aus der Karthause von Pavia 1818 in London. Er

36. Karthause von Pavia, aus der Certosa zu Pavia, jetzt in der Gibson= and Diploma=Galerie der Royal Academy of Art in London, ebenfalls dem Marco d'Oggiono zugeschrieben.

gedenkt ferner der Tapete, in St. Peter am Fronleichnamstage aufgehängt, rühmt eine Originalskizze in der königlichen Sammlung, tadelt aber die Kopie Rylands als höchst unvollkommen und spricht auslangend von Kupferstichen nach dem merkwürdigen Bilde.

Auf diese Einleitung folgt die Übersetzung selbst, mit Bedacht, Genauigkeit und doch mit Freiheit behandelt; Druck und Papier ist Englands wert, und es kommt dem Deutschen wunderlich vor, seine Gedanken so anständig vorgetragen zu sehen; freilich, um hiezu zu gelangen, mußten sie übers Meer wandern und durch Freundes Vermittlung in einer fremden Sprache sich hervorthun.

Eine Miniaturnachbildung des kolossalen Gemäldes von Joseph Mochetti findet sich in den Prachtexemplaren dem Titel gegenüber, welchen als Vignette eine auf Seine des Großherzogs von Weimar königliche Hoheit in Mailand geprägte Medaille zum Andenken der Acquisition dortiger bedeutender Kunstschätze ziert. Die dem Ganzen vorausgeschickte Dedikation an Ihro der Frau Erbgroßherzogin kaiserl. Hoheit ist sowohl für den Verfasser als für den hohen bedeutenden Kreis ein erfreuliches Denkmal.

Abschließen können wir nicht, ohne Herrn Dr. Noehden für eine freundlich fortgesetzte Teilnahme zu danken, wovon bei Gelegenheit einer Entwickelung des Triumphzugs von Mantegna nächstens umständlicher zu handeln sein wird.

---

1. St. Peter, zerstört und gänzlich belanglos. Vergl. Frantz a. a. O. S. 73. — 2 f. königlichen Sammlung, Federzeichnung in Windsor, als Vorstufe der Komposition dazu eine Federzeichnung im Louvre, eine Rötelzeichnung in Venedig u. a. Vergl. Frantz a. a. O. Kap. IV, S. 57 ff. — 3. William Wynne Ryland, geboren 1732 zu London, gebildet daselbst und in Paris, thätig in London als Hofkupferstecher, ein Meister der Punktiermanier, 1783 einer Fälschung halber hingerichtet, stach Lionardos Abendmahl nach der im Britischen Museum befindlichen Zeichnung für die Collection of prints in imitation of drawings 1768 in Quer-Fol. — 7 ff. Druck ... hervorthun. Im gleichen Sinne spricht sich Goethe in seinem Briefe vom 25. September 1821 an Noehden aus. — 13 ff. Eine Miniaturnachbildung ... ziert. Noehden erwähnt in dem Briefe an Goethe vom 5. Juli 1821, mit dem er die für Weimar bestimmten Exemplare übersandte, daß er nur sechs Stück von dieser Abbildung aus Rom mitgebracht habe. Die Medaille zeigte im Avers das Bildnis des Großherzogs, im Revers die Bilder Leonardo da Vincis und Bossis. Sie ist von Putinati geschnitten.

Myrons Kuh.

(Über Kunst und Altertum. Zweiter Band. Erstes Heft. 1818. S. 9—26.)

Myron, ein griechischer Bildner, verfertigte ungefähr vierhundert Jahre vor unserer Zeitrechnung eine Kuh von Erz, welche Cicero zu Athen, Procopius im siebenten Jahrhundert zu Rom sah, also daß über tausend Jahre dieses Kunstwerk die Aufmerk=

1. Myrons Kuh. Zweiter Druck (B) in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 281—291. — Wie Goethes Tagebuch berichtet, hatte er am 19. November 1812 einen „Gedanken wegen Myrons Kuh". Unmittelbar darauf muß er begonnen haben, seine Entdeckung schriftlich zu fixieren; am 11. Dezember revidierte er den Aufsatz, der ihn dann noch den Rest des Monats hindurch beschäftigte. Am 25. finden wir die Bemerkung „Myrons Kuh noch einmal entdeckt" (vermutlich einen neuen Beleg für seine Ansicht), am 26. lieferte ihm Riemer die darauf bezüglichen Epigramme aus der Anthologie. Am 15. Januar 1813 schreibt Goethe an Zelter: „Aufregend und höchst erheiternd bleibt mir die Bemühung, Gegenstände alter Kunst aus übriggebliebenen historischen Nachrichten, Trümmern, Anlässen und Ähnlichkeiten wieder herzustellen [wie früher die Gemälde des Polygnot]. Mit Myrons Kuh, glaub' ich, ist mir's gelungen." Später trachtete Goethe „den Olympischen Jupiter", „die Polykletische Juno" und manches andere würdige Bild auf diese Weise wieder herzustellen (Annalen 1812, Bd. 25, S. 38), aber das alles blieb ebenso wie der erste Versuch liegen, der erst 1818 von neuem vorgenommen und veröffentlicht wurde. Von Leipzigern und Göttingern wurde seiner Annahme widersprochen; aber er meinte doch (an Zelter den 31. Dezember 1829), die Entdeckung habe ihn besonders gefördert und nütze ihm noch. Als er neue künstlerische Zeugnisse für seine Auffassung erhielt, machte er sie freudig 1828 bekannt und das Bedeutsame der Erscheinung hob er noch in seinem letzten Lebensjahre (Gespräche Bd. 8, S. 90) hervor, als ihm von einem jungen Bildhauer das Modell von Myrons Kuh mit dem säugenden Kalbe gesendet wurde. „Hier," sagte er, „haben wir einen Gegenstand der höchsten Art: das die Welt erhaltende, durch die ganze Natur gehende ernährende Prinzip ist uns hier in einem schönen Gleichnis vor Augen. Dieses und ähnliche Bilder nenne ich die wahren Symbole der Allgegenwart Gottes." — L. v. Urlichs urteilt (Goethe=Jahrbuch Bd. 3, S. 23) über Goethes Hypothese: „Nicht glücklicher ist 1812 eine Vermutung ausgefallen, auf die sich ihr Urheber etwas zu gute thut, und die Meyer ohne weiteres als sicher betrachtet, Myrons berühmte Kuh habe ein Kalb gesäugt. So kommt sie freilich auf Münzen von Dyrrhachium (Epidamnus) vor, aber auf keinem der sechsunddreißig Epigramme, welche das Kunstwerk preisen; vielmehr führen einige unter den Täuschungen des scheinbar lebendigen Tieres auch ein lebendes Kalb an, das sich der vermeintlichen Mutter nähert. Das Erzwerk stand in Athen, später in Rom; also haben jene Münzen gar keine Beziehung zu ihm … Er (Goethe) hält den Gedanken für wahr, der für ihn fruchtbar ist, erstrebt also keine objektive Wahrheit, sondern verfolgt subjektive Zwecke — ein stärkerer Gegensatz gegen Lessing läßt sich nicht denken." — 3. Von den Werken des im ersten Drittel des fünften vorchristlichen Jahrhunderts in Athen thätigen Erzbildners Myron aus Eleutherä, welcher als der hervorragendste griechische Bildner vor Phidias und Polyklet den Übergang vom altertümlichen, gebundenen Stil zur Freiheit der ersten Blüteperiode der griechischen Plastik bezeichnet, ist die eherne „Kuh" im Altertum am meisten gerühmt worden, ohne daß es möglich wäre, von diesem Werke eine feste Vorstellung zu gewinnen. Die Epigramme sind zusammengestellt bei Overbeck, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen. Leipzig 1868. Nr. 550—591 a. — ungefähr, A ohngefähr. — 5. Cicero. Vergl. Overbeck a. a. O. Nr. 551. in Verr IV, 60. 135. — Procop. Overbeck a. a. O. Nr. 552. de bello Gothico IV, 21. Dieser griechische Geschichtsschreiber lebte übrigens im sechsten Jahrhundert n. Chr., er starb bald nach 558 in Konstantinopel.

samkeit der Menschen auf sich gezogen. Es sind uns von demselben mancherlei Nachrichten übrig geblieben; allein wir können uns doch daraus keine deutliche Vorstellung des eigentlichen Gebildes machen; ja, was noch sonderbarer scheinen muß, Epigramme, sechsunddreißig an der Zahl, haben uns bisher ebenso wenig genutzt, sie sind nur merkwürdig geworden als Verirrungen poetisierender Kunstbeschauer. Man findet sie eintönig, sie stellen nicht dar, sie belehren uns nicht. Sie verwirren vielmehr den Begriff, den man sich von der verlornen Gestalt machen möchte, als daß sie ihn bestimmten.

Genannte und ungenannte Dichter scheinen in diesen rhythmischen Scherzen mehr unter einander zu wetteifern als mit dem Kunstwerke; sie wissen nichts davon zu sagen, als daß sie sämtlich die große Natürlichkeit desselben anzupreisen beflissen sind. Ein solches Dilettantenlob ist aber höchst verdächtig.

Denn bis zur Verwechselung mit der Natur Natürlichkeit darzustellen, war gewiß nicht Myrons Bestreben, der, als unmittelbarer Nachfolger von Phidias und Polyklet, in einem höhern Sinne verfuhr, beschäftigt war, Athleten, ja sogar den Herkules zu bilden und gewiß seinen Werken Stil zu geben, sie von der Natur abzusondern wußte.

Man kann als ausgemacht annehmen, daß im Altertum kein Werk berühmt worden, das nicht von vorzüglicher Erfindung gewesen wäre; denn diese ist's doch, die am Ende den Kenner wie die Menge entzückt. Wie mag denn aber Myron eine Kuh wichtig, bedeutend und für die Aufmerksamkeit der Menge durch Jahrhunderte durch anziehend gemacht haben?

9. verlornen, A verlorenen. — 18. Nachfolger. Myron ist allerdings gleich Phidias und Polyklet Schüler des Ageladas von Argos, zweifellos aber wesentlich älter als beide, und bezeichnet kunsthistorisch die Vorstufe für deren Kunst. Seine Bedeutung beruht auf der naturwahren Wiedergabe des „animalen Lebens", nicht auf derjenigen des geistigen oder seelischen Ausdrucks, wie seine in Kopieen erhaltenen Werke, der „Diskuswerfer" (Rom, Pal. Massimi und Vatikan) und der „Marsyas" (Rom, Lateran) bezeugen. — 19. Athleten. Siegerstatuen für Olympia und Delphi nehmen unter den Werken des Myron eine bedeutende Stelle ein. Auch sein in Kopieen erhaltener „Diskuswerfer" darf zu ihnen gerechnet werden. — Herkules. Myron schuf nach Strabon (vergl. Overbeck a. a. O. Nr. 536) für Samos eine Gruppe „Zeus, Athena, Herakles", wahrscheinlich die Einführung des Herakles in den Olymp darstellend, und Cicero (a. a. O. Nr. 540) erwähnt einen ehernen Herakles von ihm, der von einigen wohl fälschlich als das Prototyp des berühmten sogenannten Farnesischen Herakles angesprochen wird. Für den Kunstcharakter Myrons ist es jedenfalls bezeichnend, daß er gerade denjenigen unter den Heroen darzustellen liebte, welcher „sich den athletischen Gestalten am meisten nähert" (Overbeck).

Die sämtlichen Epigramme preisen durchaus an ihr Wahrheit und Natürlichkeit und wissen die mögliche Verwechselung mit dem Wirklichen nicht genug hervorzuheben. Ein Löwe will die Kuh zerreißen, ein Stier sie bespringen, ein Kalb an ihr saugen, die übrige Herde schließt sich an sie an; der Hirte wirft einen Stein nach ihr, um sie von der Stelle zu bewegen, er schlägt nach ihr, er peitscht sie, er dutet sie an; der Ackersmann bringt Kummet und Pflug, sie einzuspannen, ein Dieb will sie stehlen, eine Bremse setzt sich auf ihr Fell, ja Myron selbst verwechselt sie mit den übrigen Kühen seiner Herde.

Offenbar strebt hier ein Dichter den andern mit leeren rednerischen Floskeln zu überbieten, und die eigentliche Gestalt, die Handlung der Kuh bleibt immer im Dunkeln. Nun soll sie zuletzt gar noch brüllen; dieses fehlte freilich noch zum Natürlichen. Aber eine brüllende Kuh, in so fern sie plastisch vorzustellen wäre, ist ein so gemeines und noch dazu unbestimmtes Motiv, daß es der hochsinnige Grieche unmöglich brauchen konnte.

Wie gemein es sei, fällt jedermann in die Augen; aber unbestimmt und unbedeutend ist es dazu. Sie kann brüllen nach der Weide, nach der Herde, dem Stier, dem Kalbe, nach dem Stalle, der Melkerin, und wer weiß nach was allem. Auch sagen die Epigramme keineswegs, daß sie gebrüllt habe, nur daß sie brüllen würde, wenn sie Eingeweide hätte, so wie sie sich fortbewegen würde, wenn sie nicht an das Piedestal angegossen wäre.

Sollten wir aber nicht trotz aller dieser Hindernisse doch zum Zwecke gelangen und uns das Kunstwerk vergegenwärtigen, wenn wir alle die falschen Umstände, welche in den Epigrammen enthalten sind, ablösen und den wahren Umstand übrig zu behalten suchen?

Niemand wird in der Nähe dieser Kuh oder als Gegen- und Mitbild einen Löwen, den Stier, den Hirten, die übrige Herde, den Ackersmann, den Dieb oder die Bremse denken. Aber ein Lebendiges konnte der Künstler ihr zugesellen, und zwar das einzige Mögliche und Schickliche, das Kalb. *Es war eine säugende Kuh*; denn nur in so fern sie säugt, ist es erst eine Kuh, die uns als Herdenbesitzern bloß durch Fortpflanzung und Nahrung, durch Milch und Kalb bedeutend wird.

Wirft man nun alle jene fremden Blumen hinweg, womit

die Dichter, und vielleicht manche derselben ohne eigene Anschauung, das Kunstwerk zu schmücken glaubten, so sagen mehrere Epigramme ausdrücklich, daß es eine Kuh mit dem Kalbe, daß es eine säugende Kuh gewesen.

Myron formte, Wandrer, die Kuh; das Kalb, sie erblickend,
Nahet lechzend sich ihr, glaubet die Mutter zu sehn.

Armes Kalb, was nahst du dich mir mit bittendem Blöken?
Milch ins Euter hat mir nicht geschaffen die Kunst.

Wollte man jedoch gegen die Entschiedenheit dieser beiden Gedichte einigen Zweifel erregen und behaupten, es sei hier das Kalb wie die übrigen hinzugedichteten Wesen auch nur eine poetische Figur, so erhalten sie doch durch nachstehendes eine unwidersprechliche Bekräftigung:

Vorbei, Hirt, bei der Kuh, und deine Flöte schweige!
Daß ungestört ihr Kalb sie säuge.

Flöte heißt hier offenbar das Horn, worein der Hirte stößt, um die Herde in Bewegung zu setzen. Er soll in ihrer Nähe nicht duten, damit sie sich nicht rühre; das Kalb ist hier nicht supponiert, sondern wirklich bei ihr und wird für so lebendig angesprochen als sie selbst.

Bleibt nun hierüber kein Zweifel übrig, finden wir uns nunmehr auf der rechten Spur, haben wir das wahre Attribut von den eingebildeten, das plastische Beiwerk von den poetischen abzusondern gewußt, so haben wir uns noch mehr zu freuen, daß zu Vollendung unserer Absicht, zum Lohne unseres Bemühens uns

1. eigene, A eigne. — 2. mehrere Epigramme. Vergl. Anthol. Graeca IV, 162. 218. Overbeck a. a. O. Nr. 577:

Τὰν βοῦν τάνδ' Μύρων, ξεῖν', ἔπλασεν, ἣν ὅδε μόσχος
ὡς ζῶσαν σαίνει ματέρα δερκόμενος.

Anthol. Graeca 58. Overbeck a. a. O. Nr. 562:

Μόσχε, τί μοι λαγόνεσσι προσέρχεαι; τίπτε δὲ μυκᾷ;
ἁ τέχνα μαζοῖς οὐκ ἐνέθηκε γάλα.

Anthol. Graeca 221. Overbeck a. a. O. Nr. 580:

Τὰν δάμαλιν, βουφορβέ, παρέρχεο μηδ' ἀπάνευθε
συρίσδῃς· μαστῷ πόρτιν ὑπεκδέχεται.

— 8. Euter, A Eiter.

eine Abbildung aus dem Altertume überliefert worden; sie ist auf den Münzen von Dyrrhachium oft genug wiederholt, in der Hauptsache sich immer gleich. Wir fügen einen Umriß davon hier bei und sähen gern durch geschickte Künstler die flach erhabene Arbeit wieder zur Statue verwandelt.

Da nun dies herrliche Werk, wenn auch nur in entfernter Nachbildung, abermals vor den Augen der Kenner steht, so darf ich die Vortrefflichkeit der Komposition wohl nicht umständlich herausheben. Die Mutter, stramm auf ihren Füßen wie auf Säulen, bereitet durch ihren prächtigen Körper dem jungen Säugling ein Obdach; wie in einer Nische, einer Zelle, einem Heiligtum, ist das kleine nahrungsbedürftige Geschöpf eingefaßt und füllt den organisch umgebenen Raum mit der größten Zierlichkeit aus. Die halbknieende Stellung, gleich einem Bittenden, das aufgerichtete Haupt, gleich einem Flehenden und Empfangenden, die gelinde Anstrengung, die zarte Heftigkeit, alles ist in den besten dieser Kopieen angedeutet, was dort im Original über allen Begriff muß vollendet gewesen sein. Und nun wendet die Mutter das Haupt nach innen, und die Gruppe schließt sich auf die vollkommenste Weise selbst ab. Sie konzentriert den Blick, die Betrachtung, die Teilnahme des Beschauenden, und er mag, er kann sich nichts draußen, nichts daneben, nichts anders denken; wie eigentlich ein vortreffliches Kunstwerk alles Übrige ausschließen und für den Augenblick vernichten soll.

Die technische Weisheit dieser Gruppe, das Gleichgewicht im Ungleichen, der Gegensatz des Ähnlichen, die Harmonie des Unähnlichen und alles, was mit Worten kaum ausgesprochen werden kann, verehre der bildende Künstler. Wir aber äußern hier ohne Bedenken die Behauptung, daß die Naivetät der Konzeption und nicht die Natürlichkeit der Ausführung das ganze Altertum entzückt hat.

Das Säugen ist eine tierische Funktion und bei vierfüßigen Tieren von großer Anmut. Das starre, bewußtlose Staunen des säugenden Geschöpfes, die bewegliche, bewußte Thätigkeit des Gesäugten stehen in dem herrlichsten Kontrast. Das Fohlen, schon zu ziemlicher Größe erwachsen, kniet nieder, um sich dem Euter

2. Dyrrhachium. Siehe darüber S. 334, Z. 1 Anm. Vergl. die im Besitz Goethes befindlichen Münzen Schuchardt II, S. 245, Nr. 86—87. — 36. Euter, A Eyter.

zu bequemen, aus dem es stoßweise die erwünschte Nahrung zieht. Die Mutter, halb verletzt, halb erleichtert, schaut sich um, und durch diesen Akt entspringt das vertraulichste Bild. Wir andern Städtebewohner erblicken seltner die Kuh mit dem Kalbe, die Stute mit dem Fohlen; aber bei jedem Frühlingsspaziergang können wir diesen Akt an Schafen und Lämmern mit Ergötzung gewahr werden, und ich fordere jeden Freund der Natur und Kunst auf, solchen über Wies' und Feld zerstreuten Gruppen mehr Aufmerksamkeit als bisher zu schenken.

Wenden wir uns nun wieder zu dem Kunstwerk, so werden wir zu der allgemeinen Bemerkung veranlaßt, daß tierische Gestalten, einzeln oder gesellt, sich hauptsächlich zu Darstellungen qualifizieren, die nur von einer Seite gesehen werden, weil alles Interesse auf der Seite liegt, wohin der Kopf gewendet ist; deshalb eignen sie sich zu Nischen- und Wandbildern so wie zum Basrelief, und gerade dadurch konnte uns Myrons Kuh, auch flach erhoben, so vollkommen überliefert werden.

Von den wie billig so sehr gepriesenen Tierbildungen wenden wir uns zu der noch preiswürdigeren Götterbildung. Unmöglich wäre es einem griechischen plastischen Künstler gewesen, eine Göttin säugend vorzustellen. Juno, die dem Herkules die Brust reicht, wird dem Poeten verziehen wegen der ungeheueren Wirkung, die er hervorbringt, indem er die Milchstraße durch den verspritzten göttlichen Nahrungssaft entstehen läßt. Der bildende Künstler verwirft dergleichen ganz und gar. Einer Juno, einer Pallas in Marmor, Erz oder Elfenbein einen Sohn zuzugesellen, wäre für diese Majestäten höchst erniedrigend gewesen. Venus, durch ihren Gürtel eine ewige Jungfrau, hat im höheren Altertum keinen Sohn; Eros, Amor, Kupido selbst erscheinen als Ausgeburten der Urzeit, Aphroditen wohl zugesellt, aber nicht so nahe verwandt.

Untergeordnete Wesen, Heroinen, Nymphen, Faunen, welchen die Dienste der Ammen, der Erzieher zugeteilt sind, mögen allenfalls für einen Knaben Sorge tragend erscheinen, da Jupiter selbst

6. Ergötzung, A Ergötzen. — 23. verspritzten, A versprützten. — 24. entstehen, A entstehn. Der Säugling Herakles soll von Hermes heimlich der schlafenden Hera an die Brust gelegt worden sein; als sie erwachte, stieß sie ihn von sich, und aus der verspritzten Milch entstand dieser Sage gemäß die Milchstraße am Himmel. Vergl. Diodor IV, 9, 6; Pausanias IX, 25, 2 u. a. — 29f. Ausgeburten der Urzeit, z. B. in der „Theogonie" Hesiods (Str.).

von einer Nymphe, wo nicht gar von einer Ziege genährt worden, andere Götter und Heroen gleichfalls eine wilde Erziehung im Verborgenen genossen. Wer gedenkt hier nicht der Amalthea, des Chirons und so mancher andern?

Bildende Künstler jedoch haben ihren großen Sinn und Geschmack am höchsten dadurch bethätigt, daß sie sich der tierischen Handlung des Säugens an Halbmenschen erfreut. Davon zeigt uns ein leuchtendes Beispiel jene Centaurenfamilie des Zeuxis. Die Centaurin, auf das Gras hingestreckt, giebt der jüngsten Ausgeburt ihres Doppelwesens die Milch der Mutterbrust, indessen ein anderes Tierkind sich an den Zitzen der Stute erlabt und der Vater einen erbeuteten jungen Löwen hinten herein zeigt. So ist uns auch ein schönes Familienbild von Wassergöttern auf einem geschnittenen Stein übrig geblieben, wahrscheinlich Nachbildung einer der berühmten Gruppen des Skopas.

Ein Tritonen-Ehepaar zieht geruhig durch die Fluten; ein kleiner Fischknabe schwimmt munter voraus, ein anderer, dem das salzige Element auf die Milch der Mutter noch nicht schmecken mag, strebt an ihr hinauf; sie hilft ihm nach, indessen sie ein jüngstes an die Brust geschlossen trägt. Anmutiger ist nicht leicht etwas gedacht und ausgeführt.

Wie manches Ähnliche übergehen wir, wodurch uns die großen Alten belehrt, wie höchst schätzbar die Natur auf allen ihren Stufen sei, da wo sie mit dem Haupte den göttlichen Himmel, und da wo sie mit den Füßen die tierische Erde berührt.

Noch einer Darstellung jedoch können wir nicht geschweigen; es ist die römische Wölfin. Man sehe sie, wo man will, auch in der geringsten Nachbildung, so erregt sie immer ein hohes Vergnügen. Wenn an dem zitzenreichen Leibe dieser wilden Bestie sich zwei Heldenkinder einer würdigen Nahrung erfreuen und sich

3. Der neugeborene Zeus wird von der Amalthea genährt, welche im Altertum bald als eine kretische Ziege, bald aber auch als eine von dem kretischen König Melisseus abstammende Nymphe erklärt wird, die den Säugling mit Ziegenmilch großzieht. — 8. Centaurenfamilie, das berühmteste, von Lucian (Zeuxis 3) genau beschriebene Bild des Zeuxis. — 14. geschnittenen Stein. Strehlkes Vermutung, daß Goethe hier den in seiner Sammlung befindlichen Karneol (bei Schuchardt Bd. 2, S. 3, Nr. 6) beschreibe, hat viel für sich. — 15. Gruppen des Skopas, nach Plinius 36, 26 die große im Tempel des Cn. Domitius im Circus Flaminius in Rom befindliche Gruppe von Neptun, Thetis, Achilleus, nebst Nereiden, Tritonen und mannigfachen Meergeschöpfen, wahrscheinlich die Überbringung der von Hephästos geschmiedeten Waffen an Achill durch seine Mutter Thetis oder die Überführung des Achilleus nach seinem Tode zur Insel der Seligen.

das fürchterliche Scheusal des Waldes auch mütterlich nach diesen fremden Gastsäuglingen umsieht, der Mensch mit dem wilden Tiere auf das Zärtlichste in Kontakt kommt, das zerreißende Monstrum sich als Mutter, als Pflegerin darstellt, so kann man wohl von einem solchen Wunder auch eine wundervolle Wirkung für die Welt erwarten. Sollte die Sage nicht durch den bildenden Künstler zuerst entsprungen sein, der einen solchen Gedanken plastisch am besten zu schätzen wußte?

Wie schwach erscheint aber, mit so großen Konzeptionen verglichen, eine Augusta Puerpera, — — — — —.

Der Sinn und das Bestreben der Griechen ist, den Menschen zu vergöttern, nicht die Gottheit zu vermenschen. Hier ist ein Theomorphism, kein Anthropomorphism! Ferner soll nicht das Tierische am Menschen geadelt werden, sondern das Menschliche des Tiers werde hervorgehoben, damit wir uns in höherm Kunstsinne daran ergötzen, wie wir es ja schon nach einem unwiderstehlichen Naturtrieb an lebenden Tiergeschöpfen thun, die wir uns so gern zu Gesellen und Dienern erwählen.

Schauen wir nun nochmals auf Myrons Kuh zurück, so bringen wir noch einige Vermutungen nach, die nämlich, daß er eine junge Kuh vorgestellt, welche zum erstenmale gekalbt, ferner, daß sie vielleicht unter Lebensgröße gewesen.

Wir wiederholen sodann das oben zuerst Gesagte, daß ein Künstler wie Myron nicht das sogenannte Natürliche zu gemeiner Täuschung gesucht haben könne, sondern daß er den Sinn der Natur aufzufassen und auszudrücken gewußt. Der Menge, dem Dilettanten, dem Redner, dem Dichter ist zu verzeihen, wenn er das, was im Bilde die höchste absichtliche Kunst ist, nämlich den harmonischen Effekt, welcher Seele und Geist des Beschauers auf einen Punkt konzentriert, als rein natürlich empfindet, weil es sich als höchste Natur mitteilt; aber unverzeihlich wäre es, nur einen Augenblick zu behaupten, daß dem hohen Myron, dem Nachfolger des Phidias, dem Vorfahren des Praxiteles, bei der Vollendung seines Werks das Seelenvolle, die Anmut des Ausdrucks gemangelt habe.

Zum Schlusse sei uns erlaubt, ein paar moderne Epigramme

5. von fehlt in A und B. — 10. Augusta Puerpera, Augusta (Beiname der Frauen aus kaiserlicher Familie in Rom) als Wöchnerin. — 16. ergötzen, A ergetzen. — 32 f. Nachfolger. Über diese falsche Datierung vergl. S. 336, Z. 18 Anm.

beizubringen, und zwar das erste von Menage, welcher Juno auf diese Kuh eifersüchtig sein läßt, weil sie ihr eine zweite Jo vorzubilden scheint. Diesem braven Neueren ist also zuerst beigegangen, daß es im Altertum so viele ideelle Tiergestalten giebt, ja daß sie, bei so vielen Liebeshändeln und Metamorphosen, sehr geeignet sind, das Zusammentreffen von Göttern und Menschen zu vermitteln. Ein hoher Kunstbegriff, auf den man bei Beurteilung alter Arbeiten wohl zu merken hat:

Als sie das Kühlein ersah, dein ehernes, eiferte Juno,
Myron! Sie glaubte fürwahr, Inachus' Tochter zu sehn.

Zuletzt aber mögen einige rhythmische Zeilen stehen, die unsere Ansicht gedrängt darzustellen geeignet sind.

Daß du die Herrlichste bist, Admetos' Herden ein Schmuck wärst,
Selber des Sonnengotts Rindern Entsprungene scheinst,
Alles reißet zum Staunen mich hin! zum Preise des Künstlers —
Doch daß du mütterlich auch fühlest, es ziehet mich an.

Jena, den 20. November 1812.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 401—402.)

Anschließlich mag ich hier gern bemerken, daß meine alte Vorliebe für die Abbildung des Säuglings mit der Mutter, von Myrons Kuh ausgehend (Kunst und Altertum II, 1, 9), durch Herrn Zahns Gefälligkeit abermals belohnt worden, indem er mir eine Durchzeichnung des Kindes Telephus, der in Gegenwart seines Heldenvaters und aller schützenden Wald- und Berggötter an der Hinde säugt, zum Abschied verehrte. Von dieser Gruppe, die

1. das erste von Menage. Aeg. Menagii Poemata. Septima ed. Paris. 1680. S. 131:

ἡ βοῦς Μύρωνος.
Τὴν χαλκῆν Ἥρη ποτὲ πόρτιν ἰδοῦσα Μύρωνος,
Ζηλοτύπησεν, ἰδεῖν Ἰναχίδ' οἰομένη.

— 13 ff. Daß du ... mich an. Auch unter den Gedichten Bd. 2, S. 213 gedruckt. — 19 ff. Anschließlich mag ich 2c. Die folgenden beiden Mitteilungen aus weit späterer Zeit fügen wir hier gleich an. Im ersten Druck folgen sie auf eine Besprechung von Zahns Ornamenten. Vergl. auch S. 389 Z. 21 ff. — 22. Herrn Zahns. Johann K. W. Zahn (1800—1871) suchte aus Italien zurückkehrend Goethe am 8. September 1827 auf und legte ihm seine Durchzeichnungen der pompejanischen Wandgemälde vor. Er berichtet (Gespräche 6, 206): „Goethes Bewunderung erregten vorzugsweise das Opfer der Iphigenia und Herkules, von einem Genius geführt, findet seinen Sohn Telephos wieder, wie ihn eine Hirschkuh säugt."

vielleicht alles übertrifft, was in der Art je geleistet worden, kann man sich Band I. S. 31 der „Herkulanischen Altertümer" einen allgemeinen, obgleich nicht genügenden Begriff machen, welcher nunmehr durch den gedachten Umriß in der Größe des Originals vollkommen überliefert wird. Die Verschränkung der Glieder eines zarten säugenden Knaben mit dem leichtfüßigen Tiergebilde einer zierlichen Hinde ist eine kunstreiche Komposition, die man nicht genug bewundern kann.

Undankbar aber wäre es, wenn ich hier, wo es Gelegenheit giebt, nicht eines Ölbildes erwähnte, welches ich täglich gern vor Augen sehe. In einem still-engen, doch heiter-mannigfaltigen Thal, unter einem alten Eichbaume, säugt ein weißes Reh einen gleichfalls blendend weißen Abkömmling unter liebkosender Teilnahme.

Auf diese Weise bildet sich denn um mich, angeregt durch jene früheren Bemerkungen, ein heiterer Cyklus dieses anmutigen Zeugnisses ursprünglichster Verwandtschaft und notwendigster Neigung. Vielleicht kommen wir auf diesem Wege am ersten zu dem hohen philosophischen Ziel, das göttlich Belebende im Menschen mit dem tierisch Belebten auf das Unschuldigste verbunden gewahr zu werden.

---

10 ff. eines Ölbildes ... Teilnahme. Es ist das von Schuchardt, Verzeichnis Bd. 1, S. 330 unter Nr. 26 angeführte Gemälde eines ungenannten neueren Künstlers.

Philostrats Gemälde.

(Über Kunst und Altertum. Zweiter Band. Erstes Heft. 1818. S. 27—144.)

Was uns von Poesie und Prosa aus den besten griechischen Tagen übrig geblieben, giebt uns die Überzeugung, daß alles, was jene hochbegabte Nation in Worte verfaßt, um es mündlich oder schriftlich zu überliefern, aus unmittelbarem Anschauen der äußern und innern Welt hervorgegangen sei. Ihre älteste Mythologie personifiziert die wichtigsten Ereignisse des Himmels und der

1. Philostrats Gemälde. Zweiter Druck (B) in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 1—73. — Eingehender hat sich Goethe zuerst in den Jahren 1804 und 1805 mit Philostrat beschäftigt, als für die siebente Weimarische Kunstausstellung „die Arbeiten des Herkules“ als Aufgabe gestellt waren (Tagebuch 17. Januar und 21. Dezember 1804 und Werke Bd. 25, S. 205). Dann kam er 1813, durch Meyers Kunstgeschichte und Hagens Kommentar angeregt, wieder darauf zurück (Tagebuch 8., 10., 11. Januar, 4.—6. Dezember 1813), unterstützt von den Philologen Riemer und Hand. Endlich wurde zu Anfang des Jahres 1818 das bisher Festgestellte in geschlossene Form gebracht und veröffentlicht. — Der am Ende des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts lebende griechische Sophist und Rhetor Flavios Philostratos der Ältere, aus angesehener Familie zu Lemnos gebürtig, thätig in Athen und Rom, schrieb unter anderen Werken teils philosophischen, teils didaktischen, teils erotischen Inhalts zwei Bücher „εἰκόνες“ [Imagines], in welchen er eine Reihe von angeblich in einer Villa bei Neapel vorhandenen Gemälden verschiedensten Genres erklärend beschreibt, an dieselben rhetorisch gehaltene Erörterungen anknüpfend. Sein Neffe, Philostratos der Jüngere, teilweise unter Kaiser Caracalla in Rom, vorwiegend aber in Athen thätig (gestorben 264 in Lemnos), verfolgte verwandte Ziele und verfaßte eine ähnliche, aber unbedeutendere und gelehrter gehaltene Sammlung „Imagines“ (nur ein Buch derselben ist auf uns gekommen) nach dem Muster des Werkes seines Oheims. Schon lange Zeit vor Goethes Abhandlung waren diese „Imagines“ Gegenstand archäologischer Erörterungen geworden, so u. a. seitens des Grafen Caylus, Ch. A. Klotz und Ch. L. v. Hagedorn u. a., die wissenschaftliche Kritik begann jedoch erst mit der eingehenden Studie von Torkillus-Baden (1792) und besonders von Chr. G. Heynes „Philostrat. imaginum illustratio“ 1796—1799, welche Goethe benutzte. Goethes in den einleitenden Worten gekennzeichnete Gesichtspunkte waren völlig andere, als die der genannten und auch der ihnen nachfolgenden Altertumsforscher. Er verfährt bei seiner Bearbeitung durchaus frei, indem er die von den Philostraten beschriebenen Bilder aus ihrer dortigen Reihenfolge löst und nach ihren Stoffen gruppiert, auch in der Übersetzung der einzelnen Schilderungen variiert, fortläßt und hinzusetzt, wie es ihm für seinen Rekonstruktionsversuch jeweilig geeignet erscheint. Für seine Gesichtspunkte dürfte eine der Hauptfragen, welche die wissenschaftliche Archäologie an die „Icones‘ knüpft und bis heute diskutiert, ob nämlich diese Schilderungen als Beschreibungen wirklich vorhandener Bilder, oder aber lediglich als rhetorische Erfindungen aufzufassen seien, verhältnismäßig bedeutungslos bleiben. Die von Goethe angeführten Beispiele für die künstlerische Behandlung der genannten Stoffe in der Antike und in der späteren Kunst lassen sich heute selbstverständlich wesentlich vermehren.

Erde, individualisiert das allgemeinste Menschenschicksal, die unvermeidlichen Thaten und unausweichlichen Duldungen eines immer sich erneuenden seltsamen Geschlechts. Poesie und bildende Kunst finden hier das freiste Feld, wo eine der andern immer neue Vorteile zuweist, indem beide in ewigem Wettstreit sich zu befehden scheinen.

Die bildende Kunst ergreift die alten Fabeln und bedient sich ihrer zu den nächsten Zwecken; sie reizt das Auge, um es zu befriedigen, sie fordert den Geist auf, um ihn zu kräftigen, und bald kann der Poet dem Ohr nichts mehr überliefern, was der Bildkünstler nicht schon dem Auge gebracht hätte. Und so steigern sich wechselsweise Einbildungskraft und Wirklichkeit, bis sie endlich das höchste Ziel erreichen: sie kommen der Religion zu Hülfe und stellen den Gott, dessen Wink die Himmel erschüttert, der anbetenden Menschheit vor Augen.

In diesem Sinn haben alle neueren Kunstfreunde, die auf dem Wege, den uns Winckelmann vorzeichnete, treulich verharrten, die alten Beschreibungen verlorener Kunstwerke mit übriggebliebenen Nachbildungen und Nachahmungen derselben immer gern verglichen und sich dem geistreichen Geschäft ergeben, völlig Verlorenes im Sinne der Alten wieder herzustellen, welches schwieriger oder leichter sein mag, als der neue Zeitsinn von jenem abweicht oder ihm sich nähert.

So haben denn auch die Weimarischen Kunstfreunde, früherer Bemühungen um Polygnots Gemälde nicht zu gedenken, sich an der Philostrate Schilderungen vielfach geübt und würden eine Folge derselben mit Kupfern herausgegeben haben, wenn die Schicksale der Welt und der Kunst das Unternehmen nur einigermaßen begünstigt hätten; doch jene waren zu rauh und diese zu weich, und so mußte das frohe Große und das heitere Gute leider zurückstehen.

Damit nun aber nicht alles verloren gehe, werden die Vorarbeiten mitgeteilt, wie wir sie schon seit mehreren Jahren zu eigener Belehrung eingeleitet. Zuerst also wird vorausgesetzt, daß die Gemäldegalerie wirklich existiert habe und daß man den Redner

16. neueren, A neuern. — 20 f. und sich ... wieder herzustellen. Siehe S. 335, Z. 1 Anm. — 22. als, im Sinne von „je nachdem". — 24 f. früherer ... gedenken. Siehe oben S. 187 ff. — 26 ff. und würden ... hätten. Anspielung auf die Erfolglosigkeit der Weimarischen Kunstausstellungen und die romantisch-christliche Kunstströmung.

loben müsse wegen des zeitgemäßen Gedankens, sie in Gegenwart von wohlgebildeten Jünglingen und hoffnungsvollen Knaben auszulegen und zugleich einen angenehmen und nützlichen Unterricht zu erteilen. An historisch-politischen Gegenständen seine Kunst zu üben, war schon längst dem Sophisten untersagt; moralische Probleme waren bis zum Überdruß durchgearbeitet und erschöpft; nun blieb das Gebiet der Kunst noch übrig, wohin man sich mit seinen Schülern flüchtete, um an gegebenen harmlosen Darstellungen seine Fertigkeiten zu zeigen und zu entwickeln.

Hieraus entsteht aber für uns die große Schwierigkeit, zu sondern, was jene heitere Gesellschaft wirklich angeschaut und was wohl rednerische Zuthat sein möchte. Hiezu sind uns in der neuern Zeit sehr viele Mittel gegeben. Herkulanische, Pompejische und andere neuentdeckte Gemälde, besonders auch Mosaiken, machen es möglich, Geist und Einbildungskraft in jene Kunstepoche zu erheben.

Erfreulich, ja verdienstlich ist diese Bemühung, da neuere Künstler in diesem Sinne wenig arbeiteten. Aus den Werken der Byzantiner und der ersten Florentinischen Künstler ließen sich Beispiele anführen, daß sie auf eigenem Wege nach ähnlichen Zwecken gestrebt, die man jedoch nach und nach aus den Augen verloren. Nun aber zeigt Julius Roman allein in seinen Werken deutlich, daß er die Philostrate gelesen, weshalb auch von seinen Bildern manches angeführt und eingeschaltet wird. Jüngere talentvolle Künstler der neueren Zeit, die sich mit diesem Sinne vertraut machten, trügen zu Wiederherstellung der Kunst ins kraftvolle anmutige Leben, worin sie ganz allein gedeihen kann, gewiß sehr vieles bei.

Aber nicht allein die Schwierigkeit, aus rednerischen Überlieferungen sich das eigentlich Dargestellte rein zu entwickeln, hat eine glückliche Wirkung der Philostratischen Gemälde gehindert; ebenso schlimm, ja noch schlimmer ist die Verworrenheit, in welcher diese Bilder hintereinander aufgeführt werden. Braucht man dort schon angestrengte Aufmerksamkeit, so wird man hier ganz verwirrt. Deswegen war unsere erste Sorgfalt, die Bilder zu sondern, alsdann unter Rubriken zu teilen, wenn gleich nicht mit

22. Julius Roman. Über Giulio Romano vergl. Bd. 28, S. 58 Z. 28 und S. 63 Z. 20 f.

der größten Strenge. Und so bringen wir nach und nach zum Vortrag:

I. Hochheroischen, tragischen Inhalts, zielen meist auf Tod und Verderben heldenmütiger Männer und Frauen. Hieran schließt sich, damit die Welt nicht entvölkert werde, II. Liebesannäherung und Bewerbung, deren Gelingen und Mißlingen. Daraus erfolgt III. Geburt und Erziehung. Sodann tritt uns IV. Herkules kräftig entgegen, welcher ein besonderes Kapitel füllt. Die Alten behaupten ohnedies, daß die Poesie von diesem Helden ausgegangen sei. „Denn die Dichtkunst beschäftigte sich vorher nur mit Göttersprüchen und entstund erst mit Herkules, Alkmenens Sohn." Auch ist er der herrlichste, die mannigfaltigsten Abwechselungen darbietende und herbeiführende Charakter. Unmittelbar verbindet sich V. Kämpfen und Ringen aufs mächtigste. VI. Jäger und Jagden drängen sich kühn und lebensmutig heran. Zu gefälliger Ableitung tritt VII. Poesie, Gesang und Tanz an den Reihen mit unendlicher Anmut. Die Darstellung von Gegenden folgt sodann; wir finden VIII. viele See- und Wasserstücke, wenig Landschaften. IX. Einige Stillleben fehlen auch nicht.

In dem nachfolgenden Verzeichnis werden die Gegenstände zur Übersicht nur kurz angegeben; die Ausführung einzelner läßt sich nach und nach mitteilen. Die hinter jedem Bilde angezeichneten römischen Zahlen deuten auf das erste und zweite Buch Philostrats. „Jun." weist auf die Überlieferung des Jüngeren. Ebenso deuten die arabischen Zahlen auf die Folge, wie die Bilder im griechischen Text geordnet sind. Was den Herkulanischen Altertümern und neueren Künstlern angehört, ist gleichfalls angezeichnet.

Antike Gemäldegalerie.

I. Hochheroischen, tragischen Inhalts.

1. Antilochus; vor Troja getöteter Held, von Achill beweint, mit großer Umgebung von trauernden Freunden und Kampfgesellen. II. 7.

9. die Poesie, in A und B Poesie.

2. Memnon; von Achill getötet, von Aurora, der Mutter, liebevoll bestattet. I. 7.

3. Skamander; das Gewässer durch Vulkan ausgetrocknet, das Ufer versengt, um Achill zu retten. I. 1.

4. Menöceus; sterbender Held, als patriotisches Opfer. I. 4.

5. *Hippolyt und Phädra; werbende, verschmähte Stiefmutter. Herkul. Altert. T. III. Tab. 15.

5. Hippolyt; Jüngling, unschuldig, durch übereilten Vaterfluch ungerecht verderbt. II. 4.

6. Antigone; Schwester, zu Bestattung des Bruders ihr Leben wagend. II. 29.

7. Evadne; Heldenweib, dem erschlagenen Gemahl im Flammentode folgend. II. 30.

8. Panthia; Gemahlin, neben dem erlegten Gatten sterbend. II. 9.

9. Ajax, der Lokrier; unbezwungener Held, dem grausesten Untergange trotzend. II. 13.

10. Philoktet; einsam, grenzenlos leidender Held III. 17.

11. Phaëthon; verwegener Jüngling, sich durch Übermut den Tod zuziehend. I. 11.

11. a. Ikarus; gestrandet, bedauert vom geretteten Vater, beschaut vom nachdenklichen Hirten. Herkul. Altert. T. IV. Tab. 63.

11. b. Phrixus und Helle; Bruder, der die Schwester auf dem magischen Flug übers Meer aus den Wellen nicht retten kann. Herkul. Altert. T. III. Tab. 4.

12. Hyacinth; schönster Jüngling, von Apoll und Zephyr geliebt. III. 14.

13. Hyacinth; getötet durch Liebe und Mißgunst. I. 24.

13. a. Cephalus und Prokris; Gattin, durch Eifersucht und Schicksal getötet. Julius Roman.

14. Amphiaraus; Prophet, auf der Orakelstätte prangend. I. 26.

15. Kassandra; Familienmord. II. 19.

16. Rhodogyne; Siegerin in voller Pracht. II. 5.

16. a. Sieger und Siegesgöttin, an einer Trophäe. Herkul. Altert. T. III. Tab. 39.

17. Themistokles; historisch edle Darstellung. II. 32.

18. Philoktet. In Westermanns Ausgabe. Jun. 18. — 30. Julius Roman. Vergl. Schuchardt I, S. 80, Nr. 772 f. Stich von Giorgio Ghisi B. 15, S. 409, Nr. 61. — 33. Rhodogyne, A Rhodogüne. — 36. edle, A edele.

II. Liebesannäherung, Bewerbung, gelingen, mißlingen.

18. *Venus; dem Meer entsteigend, auf der Muschel ruhend, mit der Muschel schiffend. Herkul. Altert. T. IV. Tab. 3. Oft und überall wiederholt.

18. Vorspiele der Liebesgötter. I. 6.

19. Neptun und Amymone; der Gott wirbt um die Tochter des Danaus, die, um sich Wasser aus dem Flusse zu holen, an den Inachus herankam. I. 7.

19. a. Theseus und die geretteten Kinder. Herkul. Altert. T. I. Tab. 5.

19. b. Ariadne; verlassen, einsam, dem fortsegelnden Schiffe bestürzt nachblickend. Herkul. Altert. T. II. Tab. 14.

19. c. Ariadne; verlassen, dem absegelnden Schiffe bewußt- und jammervoll nachblickend, unter dem Beistand von Genien. Herkul. Altert. T. II. Tab. 15.

20. Ariadne; schlafende Schönheit, vom Liebenden und seinem Gefolge bewundert. I. 15.

20. a. Vollkommen derselbe Gegenstand, buchstäblich nachgebildet. Herkul. Altert. T. II. Tab. 16.

20. b. Leda mit dem Schwan, unzähligemal wiederholt. Herkul. Altert. T. III. Tab. 8.

20. c. Leda, am Eurotas; die Doppelzwillinge sind den Eierschalen entschlüpft. Jul. Roman.

21. Pelops, als Freiersmann. I. 30.

22. Derselbe Gegenstand, ernster genommen. Jun. 9.

23. Pelops führt die Braut heim. I. 17.

24. Vorspiel zu der Argonautenfahrt. Jun. 8.

25. Glaukus weissagt den Argonauten. II. 15.

26. Jason und Medea; mächtig furchtbares Paar. Jun. 7.

27. Argo; Rückkehr der Argonauten. Jun. 11.

28. Perseus verdient die Andromeda. I. 29.

29. Cyklop vermißt die Galathe. II. 18.

29. a. Cyklop, in Liebeshoffnung. Herkul. Altert. T. I. p. 10.

30. Pasiphaë; Künstler, dem Liebeswahnsinn dienend. I. 16.

31. Meles und Kritheïs; Homer entspringt. II. 8.

6. Neptun und Amymone. In Westermanns Ausgabe I, 8

III. Geburt und Erziehung.

32. Minervas Geburt; sie entwindet sich aus dem Haupte Zeus und wird von Göttern und Menschen herrlich empfangen. II. 27.

33. Semele; des Bacchus Geburt. Die Mutter kömmt um, der Sohn tritt durchs Feuer ins lebendigste Leben. I. 14.

33. a. Bacchus Erziehung, durch Faunen und Nymphen in Gegenwart des Merkur. Herkul. Altert. T. II. Tab. 12.

34. Hermes Geburt; er tritt sogleich als Schelm und Schalk unter Götter und Menschen. I. 26.

35. Achills Kindheit; von Chiron erzogen. II. 2.

35. a. Dasselbe. Herkul. Altert. T. I. Tab. 8.

36. Achill, auf Skyros; der junge Held unter Mädchen kaum erkennbar. Jun. 1.

37. Centaurische Familienscene. Höchster Kunstsinn. II. 4.

IV. Herkules.

38. Der Halbgott Sieger als Kind. Jun. 5.

38. a. Dasselbe. Herkul. Altert. T. I. Tab 7.

39. Achelous; Kampf wegen Dejanira. Jun. 4.

40. Nessus; Errettung der Dejanira. Jun. 16.

41. Antäus; Sieg durch Ringen. II. 21.

42. Hesione; befreit durch Herkules. Jun. 12.

42. a. Derselbe Gegenstand. Herkul. Altert. T. IV. Tab. 61.

43. Atlas; der Held nimmt das Himmelsgewölbe auf seine Schultern. II. 20.

43. a. Hylas; untergetaucht von Nymphen. Herkul. Altert. T. IV. Tab. 6.

43. b. Hylas; überwältigt von Nymphen. Julius Roman.

44. Abderus; dessen Tod gerochen. Groß gedacht und reizend rührend ausgeführt. II. 25.

44. a. Herkules, als Vater; unendlich zart und zierlich. Herkul. Altert. T. I. Tab. 6.

45. Herkules, rasend; schlecht belohnte Großthaten. II. 23.

45. a. Herkules, bei Admet; schwelgender Gast im Trauerhause. W. K. F.

27. Hylas. Schuchardt I, S. 80, Nr. 769.

46. Thiodamas; der speisegierige Held beschmaust einen widerwilligen Ackersmann. II. 24.

47. Herkules und die Pygmäen; köstlicher Gegensatz. II. 22.

47. a. Derselbe Gegenstand; glücklich aufgefaßt von Julius Roman.

V. Kämpfen und Ringen.

48. Palästra; überschwenglich großes Bild; wer den Begriff desselben fassen kann, ist in der Kunst sein ganzes Leben geborgen. II. 33.

49. Arrhichion; der Athlete, im dritten Siege verscheidend. II. 6.

50. Phorbas; grausam Beraubender unterliegt dem Phöbus. II. 19.

VI. Jäger und Jagden.

51. Meleager und Atalanta; heroische Jagd. Jun. 15.

51. a. Das Gleiche, von Julius Roman.

52. Abermals Schweinsjagd; von unendlicher Schönheit. I. 28.

53. Gastmahl nach der Jagd, höchst liebenswürdig. Jun. 3.

54. Narzissus; der Jäger in sich selbst verirrt. I. 23.

VII. Poesie, Gesang, Tanz.

55. Pan; von den Nymphen im Mittagsschlaf überfallen, gebunden, verhöhnt und mißhandelt. II. 11.

56. Midas; der weichliche lydische König, von schönen Mädchen umgeben, freut sich, einen Faun gefangen zu haben. Andere Faune freuen sich deshalb auch; der eine aber liegt betrunken, seiner ohnmächtig. I. 22.

57. *Olympus; als Knabe vom Pan unterrichtet. Herkul. Altert. T. I. Tab. 9.

57. Olympus; der schönste Jüngling, einsam sitzend, bläst auf der Flöte; die Oberhälfte seines Körpers spiegelt sich in der Quelle. I. 21.

57. a. Olympus flötet; ein silenartiger Pan hört ihm aufmerksam zu. Annibal Carrache.

15. Schuchardt I, S. 80, Nr. 771. — 32. Carrache. Gemeint ist offenbar der bei Schuchardt I, S. 26, Nr. 232 verzeichnete Stich von Dom. Cunego (1770) nach dem Gemälde Annibale Carraccis im Pal. Lancelotti, der jedoch die Unterschrift trägt: „Apollo et Silenus“.

58. Olympus; er hat die Flöte weggelegt und singt. Er sitzt auf blumigem Rasen; Satyren umgeben und verehren ihn. I. 20.

59. Marsyas besiegt; der Scythe und Apoll, Satyren und Umgebung. Jun. 2.

60. Amphion; auf zierlichster Leyer spielend; die Steine wetteifern, sich zur Mauer zu bilden. I. 10.

61. Äsop; die Muse der Fabel kömmt zu ihm, krönt, bekränzt ihn, Tiere stehen menschenartig umher I. 3.

62. Orpheus; Tiere, ja Wälder und Felsen heranziehend. Jun. 6.

62. a. Orpheus; entsetzt sich, (jenem Zauberlehrling ähnlich) vor der Menge von Tieren, die er herangezogen. Ein unschätzbarer Gedanke, für den engen Raum des geschnittenen Steines geeignet. Antike Gemme.

63. Pindar; der Neugeborne liegt auf Lorbeer- und Myrtenzweigen unter dem Schutz der Rhea; die Nymphen sind gegenwärtig; Pan tanzt; ein Bienenschwarm umschwebt den Knaben. II. 12.

64. Sophokles; nachdenkend, Melpomene, Geschenke anbietend; Äskulap steht daneben, Bienen schwärmen umher. Jun. 13.

65. Venus; ihr elfenbeinernes Bild von Opfern umgeben; leicht gekleidete, eifrig singende Jungfrauen. II. 1.

VIII. See-, Wasser- und Landstücke.

66. Bacchus und die Tyrrhener; offene See; zwei Schiffe, in dem einen Bacchus und die Bacchantinnen in Zuversicht und Behagen, die Seeräuber gewaltsam, sogleich aber in Delphine verwandelt. I. 19.

67. Andros; Insel, von Bacchus begünstigt. Der Quellgott, auf einem Lager von Traubenblättern, erteilt Wein statt Wassers; sein Fluß durchströmt das Land; Schmausende versammeln sich um ihn her. Am Ausfluß ins Meer ziehen sich Tritonen heran zur Teilnahme. Bacchus mit großem Gefolg besucht die Insel. I. 25.

68. Palämon; am Ufer des Korinthischen Isthmus, im heiligen Haine opfert das Volk. Der Knabe Palämon wird von einem Delphin schlafend in eine für ihn göttlich bereitete Uferhöhle geführt. II. 16.

69. Bosporus; Land und See aufs mannigfaltigste und herrlichste belebt. I. 12.

70. Der Nil; umgeben von Kindern und allen Attributen. I. 5.

70. a. Der Nil im Sinken; Mosaik von Palestrina.

71. Die Inseln; Wasser und Land mit ihren Charakteren, Erzeugnissen und Begebenheiten. II. 17.

72. Thessalien; Neptun nötigt den Peneus zu schnellerem Lauf. Das Wasser fällt, die Erde grünt. II. 14.

73. Die Sümpfe; im Sinne der vorhergehenden. Wasser und Land in wechselseitigem Bezug freundlich dargestellt. I. 9.

74. Die Fischer; bezüglich auf 69. Fang der Thunfische. I. 13.

74. a. Delphinsfang; Julius Roman.

74. b. Ähnliches, um jene Vorstellung zu beleben. Herkul. Altert. T. II. Tab. 50.

75. Dodona; Götterhain mit allen heiligen Gerätschaften, Bewohnern und Angestellten. II. 34.

76. Nächtlicher Schmaus; unschätzbares Bild, schwer einzuordnen, stehe hier als Zugabe. I. 2.

IX. Stillleben.

77. Xenien. I. 31.

78. Xenien. II. 26.

78. a. Beispiele zu vollkommener Befriedigung. Herkul. Altert. T. II. Tab. 56 sqq.

79. Gewebe; Beispiel der zartesten, sichersten Pinselführung. II. 29.

Weitere Ausführung.

Übersehen wir nunmehr die Philostratische Galerie als ein geordnetes Ganze, wird uns klar, daß durch entdeckte wahrhaft antike Bilder wir uns von der Grundwahrhaftigkeit jener rhetorischen Beschreibungen überzeugen dürfen, sehen wir ein, daß es nur von uns abhängt, einzuschalten und anzufügen, damit der

1. Bosporus, A und B Bosphorus. Ebenso S. 367 Z. 11 und 32. — 4. Nil ... Palestrina, antiker Mosaikfußboden im Baronialpalast (Pal. Barberini) zu Palestrina (dem alten Praeneste in Latium), die ägyptische Naturwelt darstellend. — 12. Delphinsfang. Giulio Romanos Zeichnung im Louvre, gestochen von Adam Ghisi. Bartsch 15, S. 429, Nr. 106. Schuchardt I, S. 78, Nr. 752 f. — 22. vollkommener, A vollkommner.

Begriff einer lebendigen Kunst sich mehr und mehr bethätige, finden wir, daß auch große Neuere dieser Sinnesart gefolgt und uns dergleichen musterhafte Bilder hinterlassen, so wird Wunsch und Verpflichtung immer stärker, nunmehr ins einzelne zu gehen und eine Ausführung, wo nicht zu leisten, doch vorzubereiten. Da also ohnehin schon zu lange gezaudert worden, ungesäumt ans Werk!

I.

Antilochus.

Das Haupterfordernis einer großen Komposition war schon von den Alten anerkannt, daß nämlich viele bedeutende Charaktere sich um *einen* Mittelpunkt vereinigen müssen, der, wirksam genug, sie anrege, bei einem gemeinsamen Interesse ihre Eigenheiten auszusprechen. Im gegenwärtigen Fall ist dieser Lebenspunkt ein getöteter, allgemein bedauerter Jüngling.

Antilochus, indem er seinen Vater Nestor in der Schlacht zu schützen herandringt, wird von dem Afrikaner Memnon erschlagen. Hier liegt er nun in jugendlicher Schöne; das Gefühl, seinen Vater gerettet zu haben, umschwebt noch heiter die Gesichtszüge. Sein Bart ist mehr als der keimende Bart eines Jünglings, das Haar gelb wie die Sonne. Die leichten Füße liegen hingestreckt, der Körper, zur Geschwindigkeit gebaut, wie Elfenbein anzusehen, aus der Brustwunde nun von purpurnem Blut durchrieselt.

Achill, grimmig-schmerzhaft, warf sich über ihn, Rache schwörend gegen den Mörder, der ihm den Tröster seines Jammers, als Patroklus unterlag, seinen letzten, besten Freund und Gesellen, geraubt.

Die Feldherren stehen umher, teilnehmend, jeder seinen Charakter behauptend. Menelaus wird erkannt am Sanften, Agamemnon am Göttlichen, Diomed am Freikühnen, Ajax steht

6. *ungesäumt*, A ohngesäumt. — 9. *Antilochus.* Die Schilderung entspricht im allgemeinen der des Philostrat (Philostratorum et Callistrati opera recogn. A. Westermann. Parisiis 1878. S. 370). Übergangen ist nur der Umstand, daß sich die Achäer erst nach einiger Verwirrung, die durch die schwarzen Begleiter des Memnon hervorgerufen ist, der Leiche bemächtigt haben, daß Achills Haupthaar wegen der Trauer um Patroklus geschoren ist und er durch Ansehen und Größe die anderen überragt, und daß noch Memnon mit dem Heere der Äthioper höhnisch lachend dargestellt ist. — 23. *anzusehen*, A anzusehn. — 27. *unterlag*, A erlag. — 29. *Feldherren*, A Feldherrn.

finster und trotzig, der Lokrier als tüchtiger Mann. Ulyß fällt auf als nachdenklich und bemerkend. Nestor scheint zu fehlen. Das Kriegsvolk, auf seine Speere gelehnt, mit übereinander geschlagenen Füßen, umringt die Versammlung, einen Trauergesang anzustimmen.

Skamander.

In schneller Bewegung stürmt aus der Höhe Vulkan auf den Flußgott. Die weite Ebene, wo man auch Troja erblickt, ist mit Feuer überschwemmt, das, wassergleich, nach dem Flußbette zuströmt.

Das Feuer jedoch, wie es den Gott umgiebt, stürzt unmittelbar in das Wasser. Schon sind alle Bäume des Ufers verbrannt; der Fluß, ohne Haare, fleht um Gnade vom Gott, um welchen her das Feuer nicht gelb wie gewöhnlich erscheint, sondern gold- und sonnenfarben.

Menöceus.

Ein tüchtiger Jüngling ist vorgestellt, aufrecht noch auf seinen Füßen; aber ach! er hat mit blankem Schwert die Seite durchbohrt, das Blut fließt, die Seele will entfliehn, er fängt schon an zu wanken und erwartet den Tod mit heitern, liebreichen Augen. Wie schade um den herrlichen jungen Mann! Sein kräftiger Körperbau, im Kampfspiel tüchtig ausgearbeitet, braunlich gesunde Farbe. Seine hochgewölbte Brust möchte man betasten, die Schultern sind stark, der Nacken fest, nicht steif, sein Haarwuchs gemäßigt; der Jüngling wollte nicht in Locken weibisch erscheinen. Vom schönsten Gleichmaß Rippen und Lenden. Was uns durch Bewegung und Beugung des Körpers von der Rückseite sichtbar wird, ist ebenfalls schön und bewundernswürdig.

Fragst du nun aber, wer er sei, so erkenne in ihm Kreons, des unglücklichen Tyrannen von Theben, geliebtesten Sohn. Tiresias weissagete, daß nur, wenn er beim Eingang der Drachen-

6. Skamander. Die wörtlich wiedergegebene Schilderung Philostrats schließt sich aufs engste an Ilias XXI, 342 ff. an. Nur die am Schlusse beschriebene Färbung des Feuers ist, wie schon Philostrat erwähnt, nicht bei Homer hervorgehoben. — 16. Menöceus, A und B Meneceus. Bei Philostrat ist auch die Nebenhandlung auf der Seite der Belagerer ausführlich geschildert und Tiresias weissagend dargestellt. — 23. Seine ... betasten. Phil.: „*διαφράττει δ' αὐτὸ στέρνοις εὐαφέσι*". Also ist diese Stelle nicht, wie Strehlke behauptet, ein Zusatz Goethes.

höhle sterben würde, die Stadt befreit sein könne. Heimlich begiebt er sich heraus und opfert sich selbst. Nun begreifst du auch, was die Höhle, was der versteckte Drache bedeutet. In der Ferne sieht man Theben und die Sieben, die es bestürmen. Das Bild ist mit hohem Augpunkt gemalt und eine Art Perspektive dabei angebracht.

Antigone.

Heldenschwester! Mit einem Knie an der Erde umfaßt sie den toten Bruder, der, weil er, seine Vaterstadt bedrohend, umgekommen, unbegraben sollte verwesen. Die Nacht verbirgt ihre Großthat, der Mond erleuchtet das Vorhaben. Mit stummem Schmerz ergreift sie den Bruder; ihre Gestalt giebt Zutrauen, daß sie fähig sei, einen riesenhaften Helden zu bestatten. In der Ferne sieht man die erschlagenen Belagerer, Roß und Mann hingestreckt.

Ahndungsvoll wächst auf Eteokles' Grabhügel ein Granatbaum; ferner siehst du zwei als Totenopfer gegen einander über brennende Flammen; sie stoßen sich wechselseitig ab; jene Frucht, durch blutigen Saft das Mordbeginnen, diese Feuer, durch seltsames Erscheinen den unauslöschlichen Haß der Brüder auch im Tode bezeichnend.

Evadne.

Ein wohlgeschmückter, mit geopferten Tieren umlegter Holzstoß soll den riesenhaften Körper des Kapaneus verzehren. Aber allein soll er nicht abscheiden! Evadne, seine Gattin, Heldenweib, des Helden wert, schmückte sich als höchstes Opfer mit Kränzen. Ihr Blick ist hochherrlich; denn indem sie sich ins Feuer stürzt, scheint sie ihrem Gemahl zuzurufen. Sie schwebt mit geöffneten Lippen.

Wer aber auch hat dieses Feuer angeschürt? Liebesgötter mit kleinen Fackeln sind um den dürren Schragen versammelt; schon entzündet er sich, schon dampft und flammt er, sie aber sehen betrübt auf ihr Geschäft. Und so wird ein erhabenes Bild gemildert zur Anmut.

7. Antigone. Die Schilderung entspricht völlig der des Philostrat, die wohl auf die Tragödie des Sophokles zurückgeht. — 22. Evadne. Die Schilderung schließt sich eng den Ἱκέτιδες des Euripides an. — 32 f. sie aber ... Geschäft. Zusatz Goethes.

Ajax der Lokrier.

Sonderung der Charaktere war ein Hauptgrundsatz griechischer bildender Kunst, Verteilung der Eigenschaften in einem hohen geselligen Kreis, er sei göttlich oder menschlich. Wenn nun den Helden mehr als andern Frömmigkeit geziemt und die Besseren vor Theben wie vor Troja als gottergebene sich darstellen, so bedurfte doch dort wie hier der Lebenskreis eines Gottlosen.

Diese Rolle war dem untergeordneten Ajax zugeteilt, der sich weder Gott noch Menschen fügt, zuletzt aber seiner Strafe nicht entgeht.

Hier sehen wir schäumende Meereswogen den unterwaschenen Felsen umgäschen, oben steht Ajax, furchtbar anzusehen; er blickt umher wie ein vom Rausche sich Sammelnder. Ihm entgegnet Neptun, fürchterlich, mit wilden Haaren, in denen der anstrebende Sturm saust.

Das verlassene, im Innersten brennende Schiff treibt fort; in die Flammen als wie in Segel stößt der Wind. Keinen Gegenstand faßt Ajax ins Auge, nicht das Schiff, nicht die Felsen; dem Meer scheint er zu zürnen; keineswegs fürchtet er den eindringenden Poseidon; immer noch wie zum Angriff bereit steht er; die Arme streben kräftig, der Nacken schwillt wie gegen Hektor und die Trojer.

Aber Poseidon schwingt den Dreizack, und sogleich wird die Klippe mit dem trotzigen Helden in den Schlund stürzen.

Ein hochtragisch prägnanter Moment: ein eben Geretteter, vom feindseligen Gotte verfolgt und verderbt. Alles ist so augenblicklich bewegt und vorübergehend, daß dieser Gegenstand unter die höchsten zu rechnen ist, welche die bildende Kunst sich aneignen darf.

Philoktet.

Einsam sitzend auf Lemnos, leidet schmerzhaft Philoktet an der unheilbaren dämonischen Wunde. Das Antlitz bezeichnet sein Übel. Düstere Augenbrauen drücken sich über tiefliegende, ge-

1. Ajax der Lokrier. Bei Philostrat ist diese Beschreibung betitelt „*Γύραι*“, Klippen, die aus dem Ägäischen Meere aufragen, die beiden einleitenden Absätze sind von Goethe hinzugefügt. — 5. andern, A andere. — 6. gottergebene, A gottergebne. — 12. umgäschen, umschäumen. — 13. Sammelnder, A Sammlender. — 30. Philoktet. Hier ist Goethe genau den Angaben Philostrats gefolgt.

schwächte, niederschauende Augen herüber; unbesorgtes Haar, wilder, starrer Bart bezeichnen genugsam den traurigen Zustand; das veraltete Gewand, der verbundene Knöchel sagen das Übrige.

Er zeigte den Griechen ein verpöntes Heiligtum und ward so gestraft.

Rhodogyne.

Kriegerische Königin! Sie hat mit ihren Persern die bundbrüchigen Armenier überwunden und erscheint als Gegenbild zu Semiramis. Kriegerisch bewaffnet und königlich geschmückt steht sie auf dem Schlachtfeld; die Feinde sind erlegt, Pferde verscheucht, Land und Fluß von Blute gerötet. Die Eile, womit sie die Schlacht begann, den Sieg erlangte, wird dadurch angedeutet, daß die eine Seite ihres Haares aufgeschmückt ist, die andere hingegen in Locken frei herunterfällt. Ihr Pferd Nisäa steht neben ihr, schwarz auf weißen Beinen; auch ist dessen erhaben gerundete Stirne weiß, und weiße Nasenlöcher schnauben. Edelsteine, kostbares Geschmeide und vielen andern Putz hat die Fürstin dem Pferd überlassen, damit es stolz darauf sei, sie mutig einhertrage.

Und wie das Schlachtfeld durch Ströme Bluts ein majestätisches Ansehen gewinnt, so erhöht auch der Fürstin Purpurgewand alles, nur nicht sie selbst. Ihr Gürtel, der dem Kleide verwehrt, über die Kniee herabzufallen, ist schön, auch schön das Unterkleid, auf welchem du gestickte Figuren siehst. Das Oberkleid, das von der Schulter zum Ellenbogen herabhängt, ist unter der Halsgrube zusammengeheftet; daher die Schulter eingehüllt, der Arm aber zum Teil entblößt, und dieser Anzug nicht ganz nach Art der Amazonen. Der Umfang des Schildes würde die Brust bedecken, aber die linke Hand, durch den Schildriemen gesteckt, hält eine Lanze und von dem Busen den Schild ab. Dieser ist nun durch die Kunst des Malers mit der Schärfe gerade gegen uns gerichtet, so daß wir seine äußere obere erhöhte Fläche und zugleich die innere vertiefte sehen. Scheint nicht jene von Gold gewölbt, und sind nicht Tiere hineingegraben? Das Innere des Schildes, wo die Hand durchgeht, ist Purpur, dessen Reiz vom Arm überboten wird.

6. Rhodogyne. Goethe liefert eine fast wörtliche Übersetzung dieses Abschnittes, während er sonst die Worte Philostrats zu umschreiben pflegt. — Daß diese Rhodogyne mit keiner der historischen bekannten Frauen dieses Namens identisch ist, hat schon Strehlke bemerkt. — 13. Haares, A Haars. — 20. Ansehen, A Ansehn.

Wir sind durchdrungen von der Siegerin Schönheit und mögen gerne weiter davon sprechen. Höret also! Wegen des Sieges über die Armenier bringt sie ein Opfer und möchte ihrem Dank auch wohl noch eine Bitte hinzufügen, nämlich die Männer allezeit so besiegen zu können wie jetzt; denn das Glück der Liebe und Gegenliebe scheint sie nicht zu kennen. Uns aber soll sie nicht erschrecken noch abweisen; wir werden sie nur um desto genauer betrachten. Derjenige Teil ihrer Haare, der noch aufgesteckt ist, mildert durch weibliche Zierlichkeit ihr sprödes Ansehn, dagegen der herabhängende das Männlich-Wilde vermehrt. Dieser ist goldner als Gold, jener nach richtiger Beobachtung geflochtener Haare von etwas mehr dunkler Farbe. Die Augenbrauen entspringen höchst reizend gleich über der Nase wie aus einer Wurzel und lagern sich mit unglaublichem Reiz um den Halbzirkel der Augen. Von diesen erhält die Wange erst ihre rechte Bedeutung und entzückt durch heiteres Ansehn; denn der Sitz der Heiterkeit ist die Wange. Die Augen fallen vom Grauen ins Schwarze; sie nehmen ihre Heiterkeit von dem erfochtenen Sieg, Schönheit von der Natur, Majestät von der Fürstin. Der Mund ist weich, zum Genuß der Liebe reizend, die Lippen roseblühend und beide einander gleich, die Öffnung mäßig und lieblich; sie spricht das Opfergebet zum Siege.

Vermagst du nun den Blick von ihr abzuwenden, so siehst du Gefangene hie und da, Siegeszeichen und alle Folgen einer gewonnenen Schlacht; und so überzeugst du dich, daß der Künstler nichts vergaß, seinem Bild alle Vollständigkeit und Vollendung zu geben.

II.

Vorspiele der Liebesgötter.

Bei Betrachtung dieses belebten, heitern Bildes laßt euch zuerst nicht irre machen, weder durch die Schönheit des Fruchthaines noch durch die lebhafte Bewegung der geflügelten Knaben, sondern beschauet vor allen Dingen die Statue der Venus unter einem ausgehöhlten Felsen, dem die munterste Quelle unausgesetzt entspringt. Dort haben die Nymphen sie aufgerichtet aus Dank-

3. Sieges, A Siegs. — 29. Liebesgötter. Vielleicht ist die Schilderung beeinflußt durch Tizians Gemälde „Das Venusfest" im Museum del Prado zu Madrid, von dem Goethe zwei Stiche besaß. Vergl. Schuchardt I, S. 93, Nr. 902 f.

barkeit, daß die Göttin sie zu so glücklichen Müttern, zu Müttern der Liebesgötter bestimmt hat.

Als Weihgeschenke stifteten sie daneben, wie diese Inschrift sagt, einen silbernen Spiegel, den vergoldeten Pantoffel, goldene Haften, alles zum Putz der Venus gehörig. Auch Liebesgötter bringen ihr Erstlingsäpfel zum Geschenk; sie stehen herum und bitten, der Hain möge so fort immerdar blühen und Früchte tragen!

Abgeteilt ist der vorliegende Garten in zierliche Beete, durchschnitten von zugänglichen Wegen; im Grase läßt sich ein Wettlauf anstellen; auch zum Schlummern finden sich ruhige Plätze. Auf den hohen Ästen hangen goldne Äpfel, von der Sonne gerötet, ganze Schwärme der Liebesgötter an sich ziehend. Sie fliegen empor zu den Früchten auf schimmernden Flügeln, meerblau, purpurrot und gold. Goldene Köcher und Pfeile haben sie an die Äste gehängt, den Reichtum des Anblicks zu vermehren. Bunte, tausendfarbige Kleider liegen im Grase; der Kränze bedürfen sie nicht; denn mit lockigen Haaren sind sie genugsam bekränzt. Nicht weniger auffallend sind die Körbe zum Einsammeln des Obstes; sie glänzen von Sardonyx, Smaragd, von echten Perlen. Alles Meisterstücke Vulkans.

Lassen wir nun die Menge tanzen, laufen, schlafen oder sich der Äpfel erfreuen; zwei Paare der schönsten Liebesgötter fordern zunächst unsere ganze Aufmerksamkeit.

Hier scheint der Künstler ein Sinnbild der Freundschaft und gegenseitiger Liebe gestiftet zu haben. Zwei dieser schönen Knaben werfen sich Äpfel zu; diese fangen erst an, sich einander zu lieben. Der eine küßt den Apfel und wirft ihn dem andern entgegen; dieser faßt ihn auf, und man sieht, daß er ihn wieder küssen und zurückwerfen wird. Ein so anmutiger Scherz bedeutet, daß sie sich erst zur Liebe reizen.

Das andere Paar schießt Pfeile gegen einander ab, nicht mit feindlichen Blicken, vielmehr scheint einer dem andern die Brust zu bieten, damit er desto gewisser treffen könne. Diese sind bedacht, in das tiefste Herz die Leidenschaft zu senken. Beide Paare beschäftigen sich zur Seite frei und allein.

Aber ein feindseliges Paar wird von einer Menge Zuschauer umgeben; die Kämpfenden, erhitzt, ringen mit einander. Der eine

7. so fort, A und B sofort.

hat seinen Widersacher schon niedergebracht und fliegt ihm auf den Rücken, ihn zu binden und zu drosseln; der andere jedoch faßt noch einigen Mut, er strebt sich aufzurichten, hält des Gegners Hand von seinem Hals ab, indem er ihm einen Finger auswärts dreht, so daß die andern folgen müssen und sich nicht mehr schließen können. Der verdrehte Finger schmerzt aber den Kämpfer so sehr, daß er den kleinen Widersacher ins Ohr zu beißen sucht. Weil er nun dadurch die Kampfordnung verletzt, zürnen die Zuschauer und werfen ihn mit Äpfeln.

Zu der allerlebhaftesten Bewegung aber giebt ein Hase die Veranlassung. Er saß unter den Apfelbäumen und speiste die abgefallenen Früchte; einige, schon angenagt, mußte er liegen lassen; denn die Mutwilligen schreckten ihn auf mit Händeklatschen und Geschrei, mit flatterndem Gewand verscheuchen sie ihn. Einige fliegen über ihm her; dieser rennt nach, und als er den Flüchtling zu haschen denkt, dreht sich das gewandte Tier zur andern Seite. Der dort ergriff ihn am Bein, ließ ihn aber wieder entwischen, und alle Gespielen lachen darüber. Indem nun die Jagd so vorwärts geht, sind von den Verfolgenden einige auf die Seite, andere vor sich hin, andere mit ausgebreiteten Händen gefallen. Sie liegen alle noch in der Stellung, wie sie das Tier verfehlten, um die Schnelligkeit der Handlung anzudeuten. Aber warum schießen sie nicht nach ihm, da ihnen die Waffen zur Hand sind? Nein, sie wollen ihn lebendig fangen, um ihn der Venus zu widmen als ein angenehmes Weihegeschenk; denn dieses brünstige, fruchtbare Geschlecht ist Liebling der Göttin.

Neptun und Amymone.

Danaus, der seine funfzig Töchter streng zu Hausgeschäften anhielt, damit sie in eng abgeschlossenem Kreise ihn bedienten und sich erhielten, hatte nach alter Sitte die mannigfaltigen Beschäftigungen unter sie verteilt. Amymone, vielleicht die jüngste, war befehligt, das tägliche Wasser zu holen, aber nicht etwa bequem aus einem nah gelegenen Brunnen, sondern dorthin mußte

27. Neptun und Amymone. Für diese Schilderung hat der bei Philostrat „Amymone" betitelte kurze Abschnitt nur die allgemeine Grundlage gegeben. Einleitung und Schluß sind von Goethe hinzugefügt, auch in der Beschreibung des Gemäldes ist er weit mehr als sein griechischer Vorgänger ins einzelne gegangen.

sie wandern, fern von der Wohnung, wo sich Inachus, der Strom, mit dem Meere vereinigt.

Auch heute kam sie wieder. Der Künstler verleiht ihr eine derbe, tüchtige Gestalt, wie sie der Riesentochter ziemt. Braun ist die Haut des kräftigen Körpers, angehaucht von den eindringenden Strahlen der Sonne, denen sie sich auf mühsamen Wegen immerfort auszusetzen genötigt ist. Aber heute findet sie nicht die Wasser des Flusses sanft in das Meer übergehen; Wellen des Ozeans stürmen heran; denn die Pferde Neptuns haben mit Schwimmfüßen den Gott herbeigebracht.

Die Jungfrau erschrickt, der Eimer ist ihrer Hand entfallen; sie steht scheu wie eine, die zu fliehen denkt. Aber entferne dich nicht, erhabenes Mädchen, siehe! der Gott blickt nicht wild, wie er wohl sonst den Stürmen gebietet; freundlich ist sein Antlitz, Anmut spielt darüber, wie auf beruhigtem Ozean die Abendsonne. Vertraue ihm, scheue nicht den umsichtigen Blick des Phöbus, nicht das schattenlose, geschwätzige Ufer! Bald wird die Woge sich aufbäumen, unter smaragdenem Gewölbe der Gott sich deiner Neigung im purpurnen Schatten erfreuen. Unbelohnt sollst du nicht bleiben!

Von der Trefflichkeit des Bildes dürfen wir nicht viel Worte machen; da wir aber auf die Zukunft hindeuten, so erlauben wir uns eine Bemerkung außerhalb desselben. Die Härte, womit Danaus seine Töchter erzieht, macht jene That wahrscheinlich, wie sie, mehr sklavensinnig als grausam, ihre Gatten in der Brautnacht sämtlich ermorden. Amymone, mit dem Liebesglück nicht unbekannt, schont des ihrigen und wird wegen dieser Milde sowohl als durch die Gunst des Gottes von jener Strafe befreit, die ihren Schwestern für ewig auferlegt ist. Diese verrichten nun das mägdehafte Geschäft des Wasserschöpfens, aber um allen Erfolg betrogen. Statt des goldenen Gefäßes der Schwester sind ihnen zerbrochene und zerbrechende Scherben in die kraftlosen Hände gegeben.

Theseus und die Geretteten.

Glücklicherweise, wenn schon durch ein großes Unheil, ward uns dieses Bild nicht bloß in rednerischer Darstellung erhalten;

34. Theseus und die Geretteten. Wie schon in der Übersicht angegeben ist, schließt sich diese Schilderung einem Gemälde in den Herkulanischen Altertümern an.

noch jetzt ist es mit Augen zu schauen unter den Schätzen von Portici und im Kupferstich allgemein bekannt. Von brauner Körperfarbe steht der junge Held, kräftig und schlank, mächtig und behend vor unsern Augen. Er dünkt uns riesenhaft, weil die Unglücksgefährten, die nunmehr Geretteten, als Kinder gebildet sind, der Hauptfigur symbolisch untergeordnet durch die Weisheit des Künstlers. Keins derselben wäre fähig, die Keule zu schwingen und sich mit dem Ungeheuer zu messen, das unter den Füßen des Überwinders liegt.

Eben diesem hülfsbedürftigen Alter ziemt auch die Dankbarkeit; ihm ziemt es, die rettende Hand zu ergreifen, zu küssen, die Kniee des Kräftigen zu umfassen, ihm vertraulich zu schmeicheln. Auch eine, zwar nur halb kenntliche Gottheit ist in dem obern Raume sichtbar, anzuzeigen, daß nichts Heroisches ohne Mitwirkung hoher Dämonen geschehe.

Hier enthalten wir uns nicht einer weit eingreifenden Bemerkung. Die eigentliche Kraft und Wirksamkeit der Poesie sowie der bildenden Kunst liegt darin, daß sie Hauptfiguren schafft und alles, was diese umgiebt, selbst das Würdigste, untergeordnet darstellt. Hierdurch lockt sie den Blick auf eine Mitte, woher sich die Strahlen über das Ganze verbreiten; und so bewährt sich Glück und Weisheit der Erfindung sowie der Komposition einer wahren alleinigen Dichtung.

Die Geschichte dagegen handelt ganz anders. Von ihr erwartet man Gerechtigkeit; sie darf, ja sie soll den Glanz des Vorfechters eher dämpfen als erhöhen. Deshalb verteilt sie Licht und Schatten über alle; selbst den Geringsten unter den Mitwirkenden zieht sie hervor, damit auch ihm seine gebührende Portion des Ruhms zugemessen werde.

Fordert man aber aus mißverstandener Wahrheitsliebe von der Poesie, daß sie gerecht sein solle, so zerstört man sie alsobald, wovon uns Philostrat, dem wir so viel verdanken, in seinem *Heldenbuche* das deutlichste Beispiel überliefert. Sein dämonischer Protesilaus tadelt den Homer deshalb, daß er die Verdienste des

13. *halb kenntliche*, A halbkenntliche. — 32 ff. *wovon uns ... geschafft*. Das Heldenbuch, *ἡρωικός*, ist ein dem Philostrat zugeschriebener Dialog. Der Dämon des Heros Protesilaus besucht von Zeit zu Zeit einen Landmann, dem er vieles für den Landbau Nützliche, aber auch aus der Geschichte des Trojanischen Krieges und seiner Helden erzählt. Von diesen Erzählungen macht der Landmann einem Fremden Mitteilungen, die den Inhalt des Dialogs bilden. Siehe für das hier Erwähnte speziell die Stellen III, 10 und 23 ff. (ed. Westermann S. 277 und 281).

Palamedes verschwiegen und sich als Mitschuldigen des verbrecherischen Ulysses erwiesen, der den genannten trefflichen Kriegs- und Friedenshelden heimtückisch beiseite geschafft.

Hier sieht man den Übergang der Poesie zur Prose, welcher dadurch bewirkt wird, daß man die Einbildungskraft entzügelt und ihr vergönnt, gesetzlos umherzuschweifen, bald der Wirklichkeit, bald dem Verstand, wie es sich schicken mag, zu dienen. Eben unserer Philostrate sämtliche Werke geben Zeugnis von der Wahrheit des Behaupteten. Es ist keine Poesie mehr, und sie können der Dichtung nicht entbehren.

Ariadne.

Schöner, vielleicht einziger Fall, wo eine Begebenheitsfolge dargestellt wird, ohne daß die Einheit des Bildes dadurch aufgehoben werde. Theseus entfernt sich, Ariadne schläft ruhig, und schon tritt Bacchus heran zu liebevollem Ersatz des Verlustes, den sie noch nicht kennt. Welche charakteristische Mannigfaltigkeit aus einer Fabel entwickelt!

Theseus mit seinen heftig rudernden Athenern gewinnt schon heimatsüchtig das hohe Meer; ihr Streben, ihre Richtung, ihre Blicke sind von uns abgewendet, nur die Rücken sehen wir; es wäre vergebens, sie aufzuhalten.

Im ruhigsten Gegensatz liegt Ariadne auf bemoostem Felsen; sie schläft, ja sie selbst ist der Schlaf. Die volle Brust, der nackte Oberkörper ziehen das Auge hin; und wie gefällig vermittelt Hals und Kehle das zurückgesenkte Haupt! Die rechte Schulter, Arm und Seite bieten sich gleichfalls dem Beschauenden, dagegen die linke Hand auf dem Kleide ruht, damit es der Wind nicht verwirre. Der Hauch dieses jugendlichen Mundes, wie süß mag er sein! Ob er dufte wie Trauben oder Äpfel, wirst du, herannahender Gott, bald erfahren.

Dieser auch verdient es; denn nur mit Liebe geschmückt läßt ihn der Künstler auftreten; ihn ziert ein purpurnes Gewand und ein rosener Kranz des Hauptes. Liebetrunken ist sein ganzes Behagen, ruhig in Fülle, vor der Schönheit erstaunt, in sie ver-

11. Ariadne. Auch diese Beschreibung fehlt bei Philostrat und stützt sich auf die Herkulanischen Altertümer. — 33. rosener. Das Adjektiv, in neuerer Zeit außer an unserer Stelle litterarisch nicht belegt, erscheint auch im Mhd. Das Grimmsche Wörterbuch führt eine Stelle im Tristan an.

sunken. Alles andere Beiwesen, wodurch Dionysos leicht kenntlich gemacht wird, beseitigte der kluge, fähige Künstler. Verworfen sind als unzeitig das blumige Kleid, die zarten Rehfelle, die Thyrsen; hier ist nur der zärtlich Liebende. Auch die Umgebung verhält sich gleichermaßen; nicht klappern die Bacchantinnen diesmal mit ihren Blechen, die Faune enthalten sich der Flöten, Pan selbst mäßigt seine Sprünge, daß er die Schläferin nicht frühzeitig erwecke. Schlägt sie aber die Augen auf, so freut sie sich schon über den Ersatz des Verlustes; sie genießt der göttlichen Gegenwart, ehe sie noch die Entfernung des Ungetreuen erfährt. Wie glücklich wirst du dich halten, wohlversorgtes Mädchen, wenn über diesem dürr scheinenden Felsenufer dich der Freund auf bebaute, bepflanzte Weinhügel führt, wo du in Rebengängen, von der muntersten Dienerschaft umringt, erst des Lebens genießest, welches du nicht enden, sondern, von den Sternen herab in ewiger Freundlichkeit auf uns fortblickend, am allgegenwärtigen Himmel genießen wirst.

Prolog der Argonautenfahrt.

Im Vorsaal Jupiters spielen Amor und Ganymed, dieser an der phrygischen Mütze, jener an Bogen und Flügeln leicht zu erkennen; ihr Charakter unterscheidet sie aber noch mehr. Deutlich bezeichnet er sich beim Würfelspiel, das sie am Boden treiben. Amor sprang schon auf, den andern übermütig verspottend. Ganymed hingegen, von zwei überbliebenen Knöchelchen das eine so eben verlierend, wirft furchtsam und besorgt das letzte hin. Seine Gesichtszüge passen trefflich zu dieser Stimmung, die Wange traurig gesenkt, das Auge lieblich, aber getaucht in Kummer. Was der Künstler hiedurch andeuten wollte, bleibt Wissenden keineswegs verborgen.

Nebenbei sodann stehen drei Göttinnen, die man nicht verkennen wird. Minerva, in ihrer angebornen Rüstung, schaut unter dem Helm mit blauen Augen hervor, ihre männliche Wange jungfräulich gerötet. Auch die zweite kennt man sogleich; sie verdankt dem unverwüstlichen Gürtel ein ewig süßes, entzückendes

18. Prolog der Argonautenfahrt. In Westermanns Ausgabe, Jun. 9, betitelt Ἀθύροντες „die Spielenden". — 21. ihr Charakter ... mehr. Zusatz Goethes. — 28 f. Was der ... verborgen. Zusatz Goethes. — 31. angebornen, A angeborenen.

Lächeln, auch im Gemälde bezaubernd. Juno dagegen wird offenbar am Ernst und majestätischen Wesen.

Willst du aber wissen, was die wundersame Gesellschaft veranlasse, so blicke vom Olymp, wo dieses vorgeht, hinab auf das Ufer, das unten dargestellt ist. Dort siehst du einen Flußgott liegend im hohen Rohr mit wildem Antlitz Sein Haupthaar dicht und straubig, sein Bart niederwallend. Der Strom aber entquillt keiner Urne, sondern ringsum hervorbrechend, deutet er auf die vielen Mündungen, womit er sich ins Meer stürzt.

Hier am Phasis sind nun die funfzig Argonauten gelandet, nachdem sie den Bosporus und die beweglichen Felsen durchschifft; sie beraten sich untereinander. Vieles ist geschehen, mehr noch zu thun übrig.

Da aber Schiff und Unternehmung allen vereinigten Göttern lieb und wert ist, so kommen in aller Namen drei Göttinnen, den Amor zu bitten, daß er, der Beförderer und Zerstörer großer Thaten, sich diesmal günstig erweise und Medea, die Tochter des Aetes, zu Gunsten Jasons wende. Amorn zu bereden und ihn vom Knabenspiel abzuziehen beut ihm nun die Mutter, den eigenen Sohn mit ihren Reizen bezwingend, einen köstlichen Spielball und versichert ihn, Jupiter selbst habe sich als Kind damit ergötzt. Auch ist der Ball keines Gottes unwert, und mit besonderer Überlegung hat ihn der denkende Künstler dargestellt, als wäre er aus Streifen zusammengesetzt. Die Naht aber siehst du nicht, du mußt sie raten. Mit goldenen Kreisen wechseln blaue, so daß er, in die Höhe geworfen und sich umschwingend, wie ein Stern blinkt. Auch ist die Absicht der Göttinnen schon erfüllt: Amor wirft die Spielknöchelchen weg und hängt am Kleide der Mutter; die Gabe wünscht er gleich und beteuert dagegen, ihre Wünsche augenblicklich zu vollführen.

Glaukus der Meergott.

Schon liegt der Bosporus und die Symplegaden hinter dem Schiffe. Argo durchschneidet des Pontus mittelste Bahn.

11. Bosporus, A und B Bosphorus. — 12 f. Vieles ... übrig. Statt dessen bei Philostrat: „τὸν δὲ τῆς ναυτιλίας ἆθλον ἀκούεις οἶμαι καὶ ποιητῶν τὸ χρυσοῦν δέρας λεγόντων, πασιμέλουσάν τε τὴν Ἀργὼ καὶ Ὁμήρου ᾠδαὶ φράζουσιν“. — 20. eigenen, A eignen. — 22. ergötzt, A ergetzt. — 32. Bosporus, A und B Bosphorus.

Orpheus besänftigt durch seinen Gesang das lauschende Meer. Die Ladung aber des Fahrzeugs ist kostbar; denn es führt die Dioskuren, Herkules, die Äaciden, Boreaden, und was von Halbgöttern blühte zu der Zeit. Der Kiel aber des Schiffes ist zuverlässig, sicher und solcher Last geeignet; denn sie zimmerten ihn aus Dodonäischer, weissagender Eiche. Nicht ganz verloren ging ihm Sprache und Prophetengeist. Nun im Schiffe sehet ihr einen Helden, als Anführer sich auszeichnend, zwar nicht den Bedeutendsten und Stärksten, aber jung, munter und kühn, blondlockig und gunsterwerbend. Es ist Jason, der das goldwollige Fell des Widders zu erobern schifft, des Wundergeschöpfs, das die Geschwister Phrixus und Helle durch die Lüfte übers Meer trug. Schwer ist die Aufgabe, die dem jungen Helden aufliegt; ihm geschieht Unrecht, man verdrängt ihn vom väterlichen Thron, und nur unter Bedingung, daß er dem umsichtigsten Wächterdrachen jenen Schatz entreiße, kehrt er in sein angeerbtes Reich zurück. Deshalb ist die ganze Heldenschaft aufgeregt, ihm ergeben und untergeben. Tiphys hält das Steuer, der Erfinder dieser Kunst; Lynceus, auf dem Vorderteil, dringt mit kräftigeren Strahlen als die Sonne selbst in die weiteste Ferne, entdeckt die hintersten Ufer und beobachtet unter dem Wasser jede gefahrdrohende Klippe. Und eben diese durchdringenden Augen des umsichtigen Mannes scheinen uns ein Entsetzen zu verraten; er blickt auf eine fürchterliche Erscheinung, die unmittelbar, unerwartet aus den Wellen bricht. Die Helden, sämtlich erstaunt, feiern von der Arbeit. Herkules allein fährt fort, das Meer zu schlagen; was den Übrigen als Wunder erscheint, sind ihm bekannte Dinge. Rastlos gewohnt zu arbeiten, strebt er kräftig vor wie nach, unbekümmert um alles nebenbei.

Alle nun schauen auf Glaukus, der sich dem Meer enthebt. Dieser, sonst ein Fischer, genoß vorwitzig Tang und Meerpflanze; die Wellen schlugen über ihm zusammen und führten ihn hinab

2. Die Ladung ... kostbar. Zusatz Goethes. Einen Nachklang der hier beginnenden Schilderung glauben wir in „Faust" V. 7009 ff. zu entdecken. — 6 ff. Nicht ganz ... gunsterwerbend. Zusatz Goethes. — 13 ff. Schwer ist ... untergeben. Zusatz Goethes. — 18. Tiphys, A und B Typhis. — 19. Lynceus, A und B Linzeus. Wegen der Scharfsichtigkeit erhielten die beiden Turmwächter des Faust den Namen des weitblickenden Argonauten. — 25 f. Die Helden ... Arbeit. Bei Philostrat ist die Zahl angegeben: „*ὑφ' οὗ οἱ πεντήκοντα σχασάμενοι τὴν εἰρεσίαν*". — 28 f. Rastlos ... nebenbei. Zusatz Goethes. — 31. Dieser ... Meerpflanze. Philostrat: „*οἰκῆσαι δ' οὑτοσί ποτε λέγεται τὴν ἀρχαίαν Ἀνθηδόνα, καὶ πόας μέν τινος ἐπιθαλαττίας γεύσασθαι*".

als Fisch zu den Fischen. Aber der übriggebliebene menschliche Teil ward begünstigt; zukünftige Dinge kennt er, und nun steigt er herauf, den Argonauten ihre Schicksale zu verkünden. Wir betrachten seine Gestalt; aus seinen Locken, aus seinem Bart trieft, gießt das Meerwasser über Brust und Schultern herab, anzudeuten die Schnelligkeit, womit er sich hervorhob.

Seine Augenbrauen sind stark, in eins zusammengewachsen; sein mächtiger Arm ist kräftig geübt, mit dem er immer die Wellen ergreift und unter sich zwingt. Dicht mit Haaren ist seine Brust bewachsen; Moos und Meergras schlangen sich ein. Am Unterleibe sieht man die Andeutungen der schuppigen Fischgestalt, und wie das Übrige geformt sei, läßt der Schwanz erraten, der hinten aus dem Meere herausschlägt, sich um seine Lenden schlingt und am gekrümmten, halbmondförmig auslaufenden Teil die Farbe des Meers abglänzt. Um ihn her schwärmen Alkyonen. Auch sie besingen die Schicksale der Menschen; denn auch sie wurden verwandelt, auf und über den Wellen zu nisten und zu schweben. Das Meer scheint teil an ihrer Klage zu nehmen und Orpheus auf ihren Ton zu lauschen.

Jason und Medea.

Das Liebespaar, das hier gegeneinander steht, giebt zu eigenen Betrachtungen Anlaß; wir fragen besorgt: Sollten diese beiden wohl auch glücklich gegattet sein? Wer ist sie, die so bedenklich über den Augen die Stirne erhebt, tiefes Nachdenken auf den Brauen andeutet, das Haar priesterlich geschmückt, in dem Blick, ich weiß nicht, ob einen verliebten oder begeisterten Ausdruck? An ihr glaube ich eine der Heliaden zu erkennen! Es ist Medea, Tochter des Äetes; sie steht neben Jason, welchem Eros ihr Herz gewann. Nun aber scheint sie wunderbar nachdenklich. Worauf sie leidenschaftlich sinnt, wüßt' ich nicht zu sagen; so viel aber läßt sich behaupten: sie ist im Geiste unruhig, in der Seele bedrängt. Sie steht ganz nach innen gekehrt, in tiefer Brust beschäftigt, zur Einsamkeit aber nicht geneigt; denn ihre Kleidung ist nicht jene, deren sie sich bei zauberischen Weihe-

16. Alkyonen, Meereisvögel. — 20. Jason und Medea. Bei Philostrat (ed. Westermann Jun. 8) „Μηδεία ἐν Κόλχοις". Der erste Satz ist von Goethe hinzugefügt. — 28. steht, A stehet.

gebräuchen bedient, des fürchterlichen Umgangs mit höhern Gewalten sich zu erfreuen; diesmal erscheint sie, wie es einer Fürstin ziemt, die sich der Menge darstellen will.

Jason aber hat ein angenehmes Gesicht, nicht ohne Manneskraft; sein Auge blickt ernst unter den Augenbrauen hervor; es deutet auf hohe Gesinnungen, auf ein Verschmähen aller Hindernisse. Das goldgelbe Haar bewegt sich um das Gesicht, und die feine Wolle sproßt um die Wange; gegürtet ist sein weites Kleid, von seinen Schultern fällt eine Löwenhaut, er steht gelehnt am Spieß. Der Ausdruck seines Gesichtes ist nicht übermütig, vielmehr bescheiden, doch voll Zutrauen auf seine Kräfte. Amor zwischen beiden maßt sich an, dieses Kunststück ausgeführt zu haben. Mit übereinander geschlagenen Füßen stützt er sich auf seinen Bogen; die Fackel hat er umgekehrt zur Erde gesenkt, anzudeuten, daß Unheil diese Verbindung bedrohe.

Die Rückkehr der Argonauten.

Dieses Bild, mein Sohn, bedarf wohl keiner Auslegung; du machst dir sie, ohne dich anzustrengen, selbst; denn das ist der Vorteil bei zyklischen Darstellungen, daß eine auf die andere hinweist, daß man sich in bekannter Gegend mit denselben Personen, nur unter andern Umständen, wiederfinde.

Du erkennst hier Phasis, den Flußgott, wieder; sein Strom stürzt sich wie vormals ins Meer. Diesmal aber führt er Argo, das Schiff, abwärts der Mündung zu. Die Personen, die es trägt, kennst du sämtlich. Auch hier ist Orpheus, der mit Saitenspiel und Sang die Gesellen antreibt zu kräftigem Ruderschlag. Doch kaum bedarf es einer solchen Anreizung; aller Arme streben ja schon kräftigst, den hinabeilenden Fluß zu übereilen, aller Gefahren wohl bewußt, die sie im Rücken bedrohen.

Auf dem Hinterteile des Schiffes steht Jason mit seiner schönen Beute; er hält wie immer seinen Spieß, zur Verteidigung seiner Geliebten bewaffnet; sie aber steht nicht, wie wir sie sonst gekannt, herrlich und hehr, voll Mut und Trotz; ihre Augen,

16. Die Rückkehr der Argonauten. Titel bei Philostrat (Jun. 12): „*Ἀργὼ ἢ Αἰήτης*". — Die Einleitung ist von Goethe mit deutlicher Anlehnung an den Stil Philostrats verfaßt. — 22 ff. sein Strom ... sämtlich. Zusatz Goethes. — 30 f. mit seiner schönen Beute. Philostrat: „*Ἰάσων δὲ αὐτῇ πλησίον*". Strehlke: „Bei Philostrat stehen sogar Jason und Medea nicht einmal neben einander". Jason singt den Göttern Hymnen des Dankes und der Bitte, von denen Goethe nichts erwähnt.

niederblickend, stehen voll Thränen; Furcht wegen der begangenen That und Nachdenken über die Zukunft scheinen sie zu beschäftigen. Auf ihren Zügen ist Überlegung ausgedrückt, als wenn sie jeden der streitenden Gedanken in ihrer Seele besonders betrachtete, den Blick auf jeden einzelnen heftete.

Am Lande siehst du die Auflösung dessen, was dir rätselhaft bleiben könnte. Um eine hohe Fichte ist ein Drache vielfach gewunden und geschlungen, das schwere Haupt jedoch auf den Boden gesenkt; diesen hat Medea eingeschläfert, und das goldene Vließ war erobert.

Aber schon hat Äetes den Verrat entdeckt; du erblickst den zornigen Vater auf einem vierspännigen Kriegswagen. Der Mann ist groß, über die anderen hervorragend, mit einer riesenhaften Rüstung angethan. Wütend glüht sein Gesicht, Feuer strömt aus den Augen. Entzündet ist die Fackel in seiner Rechten und deutet auf den Willen, Schiff und Schiffende zu verbrennen. Auf den Hinterwagen ward sein Spieß gesteckt, auch diese verderbliche Waffe gleich zur Hand.

Den wilden Anblick dieses Heranstürmers vermehrt das gewaltige Vorgreifen der Pferde; die Nasenlöcher stehen weit offen, den Nacken werfen sie in die Höhe, die Blicke sind voll Muts wie allezeit, jetzt besonders, da sie aufgeregt sind; sie keuchen aus tiefer Brust, weil Absyrtus, der seinen Vater Äetes führt, ihnen schon Blutstriemen geschlagen hat. Der Staub, den sie erregen, verdunkelt über ihnen die Luft.

Perseus und Andromeda.

Und sind diese das Ufer bespülenden Wellen nicht blutrot? Die Küste, wäre dies Indien oder Äthiopien? Und hier im fremdesten Lande, was hat wohl der griechische Jüngling zu thun? Ein seltsamer Kampf ist hier vorgefallen; das sehen wir. Aus dem äthiopischen Meere stieg oft ein dämonischer Seedrache ans Land, um Herden und Menschen zu töten. Opfer wurden ihm geweiht, und nun auch Andromeda, die Königstochter, die deshalb

14. Gesicht, Feuer, A Gesicht. Feuer. — 26. Perseus und Andromeda. Bei Philostrat (I, 28 „Περσεύς“) die ersten Sätze affirmativ, nicht fragend. Die ersten Worte „Ἀλλ’ οὐκ Ἐρυθρά γ’ αὕτη ἡ θάλαττα, οὐδ’ Ἰνδοὶ ταῦτα, Αἰθίοπες δέ“ scheint Goethe mißverstanden zu haben. Er hat die Vorgeschichte hinzugefügt, sich sonst aber getreu an das Original gehalten.

nackt an den Felsen angeschlossen erscheint; aber sie hat nichts mehr zu fürchten: der Sieg ist gewonnen, das Ungeheuer liegt ans Ufer herausgewälzt, und Ströme seines Blutes sind es, die das Meer färben.

Perseus eilte, von Göttern aufgefordert, unter göttlicher Begünstigung, wundersam bewaffnet herbei, aber doch vertraute er sich nicht allein; den Amor rief er heran, daß er ihn beim Luftkampf umschwebte und ihm beistünde, wenn er bald auf das Untier herabschießen, bald sich wieder von ihm vorsichtig entfernen sollte. Beiden zusammen, dem Gott und dem Helden, gebührt der Siegespreis. Auch tritt Amor hinzu in herrlicher Jünglingsgröße, die Fesseln der Andromeda zu lösen, nicht wie sonst göttlich beruhigt und heiter, sondern wie aufgeregt und tief atmend vom überwundenen großen Bestreben.

Andromeda ist schön, merkwürdig wegen der weißen Haut als Äthiopierin; aber noch mehr Bewunderung erfordert ihre Gestalt. Nicht sind die lydischen Mädchen weicher und zärter, die von Athen nicht stolzeres Ansehns, noch die von Sparta kräftiger.

Besonders aber wird ihre Schönheit erhöht durch die Lage, in welcher sie sich befindet. Sie kann es nicht glauben, daß sie so glücklich befreit ist; doch blickt sie schon, dem Perseus zu lächeln.

Der Held aber liegt unfern in schön duftendem Grase, worein die Schweißtropfen fallen. Den Medusenkopf beseitigt er, damit niemand, ihn erblickend, versteine. Eingeborne Hirten reichen ihm Milch und Wein. Es ist für uns ein fremder, lustiger Anblick, diese Äthiopier schwarz gefärbt zu sehen, wie sie zähneblekend lachen und von Herzen sich freuen, an Gesichtszügen meist einander ähnlich. Perseus läßt es geschehen, stützt sich auf den linken Arm, erhebt sich atmend und betrachtet nur Andromeda. Sein Mantel flattert im Winde; dieser ist von hoher Purpurfarbe, besprengt mit dunkleren Blutstropfen, die unter dem Kampfe mit dem Drachen hinaufspritzten.

Seine Schulter so trefflich zu malen, hat der Künstler die elfenbeinerne des Pelops zum Muster genommen, aber nur der Form nach; denn diese hier, vorher schon lebendig fleischfarben,

7. er, A der. — 13 f. überwundenen, A überwundenem. — 16. Äthiopierin, A Äthioperin. — 23. unfern, A ohnfern.

ward im Kampf nur noch erhöhter. Die Adern sind nun doppelt belebt; denn nach dem erhitztesten Streite fühlt eine neue liebliche Regung der Held im Anblick Andromedas.

Cyklope und Galatee.

Du erblickst hier, mein Sohn, das Felsenufer einer zwar steilen und gebirgigen, aber doch glücklichen Insel; denn du siehst in Thälern und auf abhängigen Räumen Weinlese halten und Weizen housernten. Diese Männer aber haben nicht gepflanzt noch gesäet, sondern ihnen wächst nach dem Willen der Götter sowie durch dichterische Gunst alles von selbst entgegen. Auch siehst du an höhern schroffen Stellen Ziegen und Schafe behaglich weiden; denn auch Milch, sowohl frische als geronnene, lieben die Bewohner zu Trank und Speise.

Fragst du nun, welches Volk wir sehen, so antworte ich dir: Es sind die rauhen Cyklopen, die keine Häuser auferbauen, sondern sich in Höhlen des Gebirges einzeln unterthun; deswegen betreiben sie auch kein gemeinsames Geschäft, noch versammeln sie sich zu irgend einer Beratung.

Lassen wir aber alles dieses beiseite, wenden wir unsern Blick auf den wildesten unter ihnen, auf den hier sitzenden Polyphem, den Sohn Neptuns. Über seinem einzigen Auge dehnt sich ein Brauenbogen von Ohr zu Ohr; über dem aufgeworfenen Mund steht eine breite Nase; die Eckzähne ragen aus dem Lippenwinkel herab; sein dichtes Haar starrt umher wie Fichtenreis; an Brust, Bauch und Schenkeln ist er ganz rauch. Innerlich hungert er, löwengleich, nach Menschenfleisch; jetzt aber enthält er sich dessen: er ist verliebt, möchte gar zu gern gesittet erscheinen und bemüht sich, wenigstens freundlich auszusehen. Sein Blick aber bleibt immer schrecklich, das Drohende desselben läßt sich nicht mildern, so wie reißende Tiere, wenn sie auch gehorchen, doch immer grimmig umherblicken.

Den deutlichsten Beweis aber, wie sehr er wünscht, sich angenehm zu machen, giebt sein gegenwärtiges Benehmen. Im Schatten einer Steineiche hält er die Flöte unter dem Arm und

4. Cyklope und Galatee. Bei Philostrat „Κύκλωψ“. — 5 f. Du erblickst ... Insel. Zusatz Goethes. — 11. an ... Stellen. Zusatz Goethes. — höhern, A höheren.

läßt sie ruhen, besingt aber Galatheen, die Schöne des Meers, die dort unten auf der Welle spielt; dorthin blickt er sehnsuchtsvoll, singt ihre weiße Haut, ihr munteres, frisches Betragen. An Süßigkeit überträfe sie ihm alle Trauben. Auch mit Geschenken möchte er sie bestechen; er hat zwei Rehe und zwei allerliebste Bären für sie aufgezogen. Solch ein Drang, solch eine Sehnsucht verschlingt alle gewohnte Sorgfalt; diese zerstreuten Schafe sind die seinigen, er achtet sie nicht, zählt sie nicht, schaut nicht mehr landwärts; sein Blick ist aufs Meer gerichtet.

Ruhig schwankt die breite Wasserfläche unter dem Wagen der Schönen; vier Delphine, nebeneinander gespannt, scheinen, zusammen fortstrebend, von einem Geiste beseelt; jungfräuliche Tritonen legen ihnen Zaum und Gebiß an, ihre mutwilligen Sprünge zu dämpfen. Sie aber steht auf dem Muschelwagen; das purpurne Gewand, ein Spiel der Winde, schwillt segelartig über ihrem Haupte und beschattet sie zugleich; deshalb ein rötlicher Durchschein auf ihrer Stirne glänzt, aber doch die Röte der Wangen nicht überbietet. Mit ihren Haaren versucht Zephyr nicht zu spielen; sie scheinen feucht zu sein. Der rechte Arm, gebogen, stützt sich mit zierlichen Fingern leicht auf die weiche Hüfte; der Ellbogen blendet uns durch sein rötlich Weiß; sanft schwellen die Muskeln des Arms wie kleine Meereswellen; die Brust dringt hervor; wer möchte der Schenkel Vollkommenheit verkennen! Bein und Fuß sind schwebend über das Meer gewendet; die Sohle berührt ganz leise das Wasser, eine steuernde Bewegung anzudeuten. Aufwärts aber die Augen ziehen uns immer wieder und wieder an. Sie sind bewundernswürdig; sie verraten den schärfsten, unbegrenztesten Blick, der über das Ende des Meeres hinausreicht.

Bedeutend ist es für unsere Zwecke, wenn wir mit dieser Beschreibung zusammenhalten, was Raphael, die Carrache und andere an demselben Gegenstand gethan. Eine solche Vergleichung wird uns den alten und neuen Sinn, beide nach ihrer ganzen Würdigkeit, aufschließen.

10 ff. Ruhig schwankt .. hinausreicht. Max Koch (Goethe-Jahrbuch V, 319) weist auf die Übereinstimmung dieser Schilderung mit der Erscheinung Galateens im „Faust“ hin. — 20. Hüfte. Falsch übersetzt „ὤμῳ“ (Schulter). — 31. Raphael, Triumph der Galatee in der Farnesina; Agostino Carracci, Galatee auf dem Meere; Annibale Carracci, Cyklop, der mit Acis entfliehenden Galatee ein Felsstück nachwerfend. Schuchardt Bd. 1, S. 68 f., Nr. 642 f.; S. 26, Nr. 229; S. 27, Nr. 233.

Meles und Kritheïs.

Die Quellnymphe Kritheïs liebt den Flußgott Meles; aus beiden, jonischen Ursprungs, wird Homer geboren.

Meles, im frühen Jünglingsalter vorgestellt. Von seiner Quelle, deren Auslauf ins Meer man zugleich sieht, trinkt die Nymphe ohne Durst; sie schöpft das Wasser und scheint mit der rieselnden Welle zu schwätzen, indem ihr liebevolle Thränen herabrinnen. Der Fluß aber liebt sie wieder und freut sich dieses zärtlichen Opfers.

Die Hauptschöne des Bildes ist in der Figur des Meles. Er ruht auf Krokos, Lotos und Hyazinthen, blumenliebend, früheren Jahren gemäß; er selbst ist als Jüngling dargestellt, zartgebildet und gesittet; man möchte sagen, seine Augen sännen auf etwas Poetisches.

Am anmutigsten erweist er sich, daß er nicht heftiges Wasser ausströmt, wie ein rohes, ungezogenes Quellgeschlecht wohl thun mag, sondern indem er mit seiner Hand über die Oberfläche der Erde hinfährt, läßt er das sanftquellende Wasser durch die Finger rauschen als ein Wasser, geschickt, Liebesträume zu wecken.

Aber kein Traum ist's, Kritheïs! Denn deine stillen Wünsche sind nicht vergebens; bald werden sich die Wellen bäumen und unter ihrem grünpurpurnen Gewölbe dich und den Gott, liebebegünstigend, verbergen.

Wie schön das Mädchen ist, wie zart ihre Gestalt, jonisch in allem! Schamhaftigkeit ziert ihre Bildung, und gerade diese Röte ist hinlänglich für die Wangen. Das Haar, hinter das Ohr gezogen, ist mit purpurner Binde geschmückt. Sie schaut aber so süß und einfach, daß auch die Thränen das Sanfte vermehren. Schöner ist der Hals ohne Schmuck, und wenn wir die Hände betrachten, finden wir weiche, lange Finger, so weiß als der Vorderarm, der unter dem weißen Kleid noch weißer erscheint; so zeigt sich auch eine wohlgebildete Brust.

Was aber haben die Musen hier zu schaffen? An der Quelle des Meles sind sie nicht fremd: denn schon geleiteten sie, in Bienengestalt, die Flotte der Athenienſischen Kolonien hieher.

1. Meles und Kritheïs. Bei Philostrat „Μέλης". Alles nicht unmittelbar zur Beschreibung des Gemäldes Gehörige fehlt bei Goethe. — 35. hieher, A hierher.

Wenn sie aber gegenwärtig am Ort leichte Tänze führen, so erscheinen sie als freudige Parzen, die einstehende Geburt Homers zu feiern.

III.

Minervas Geburt.

Sämtliche Götter und Göttinnen siehst du im Olymp versammelt; sogar die Nymphen der Flüsse fehlen nicht. Alle sind erstaunt, die ganz bewaffnete Pallas zu sehen, welche so eben aus dem Haupte des Zeus gesprungen ist. Vulkan, der das Werk verrichtet, steht und scheint um die Gunst der Göttin sich zu bemühen, sein Werkzeug in der Hand, das wie der Regenbogen von Farben glänzt. Zeus atmet von Freude, wie einer, der eine große Arbeit um großes Nutzens willen übernommen, und stolz auf eine solche Tochter, betrachtet er sie mit Aufmerksamkeit. Auch Juno, ohne Eifersucht, sieht sie mit Neigung an, als ob sie ihr eigen Kind wäre.

Ferner sind unten die Athener und Rhodier vorgestellt, auf zwei Hochburgen, im Land und auf der Insel, der Neugebornen schon Opfer bringend; die Rhodier nur unvollkommen, ohne Feuer, aber die Athener mit Feuer und hinreichender Anstalt, wovon der Rauch hier glänzend gemalt ist, als wenn er mit gutem Geruch aufstiege. Deswegen schreitet auch die Göttin auf sie zu als zu den Weisesten. Aber zugleich hat Zeus die Rhodier bedacht, weil sie seine Tochter zuerst mit anerkannt; denn man sagt, er habe eine große Wolke Goldes über ihre Häuser und Straßen ausgeschüttet. Deswegen schwebt auch hier Plutus von den Wolken herab über diesen Gebäuden, ganz vergoldet, um den Stoff anzuzeigen, den er ausspendet.

Geburt des Dionysos.

Eine breite Feuerwolke hat die Stadt Theben bedeckt, und mit großer Gewalt umhüllte Donner und Blitz den Palast des Kadmus. Denn Zeus hat seinen tödlichen Besuch bei Semele vollbracht. Sie ist schon verschieden und Dionysos inmitten des

2. einstehende, wie in der älteren Sprache öfter = bevorstehende. — 28. ausspendet. Den letzten Satz hat Goethe, wie schon früher einige Worte in der Beschreibung Vulkans, unterdrückt. — 29. Geburt des Dionysos. Bei Philostrat „Σεμέλη“. Der erste Satz fehlt bei Goethe.

Feuers geboren. Ihr Bildnis, gleich einem dunklen Schatten, steigt gegen den Himmel: aber der Gottknabe wirft sich aus dem Feuer heraus, und leuchtender als ein Stern verdunkelt er die Glut, daß sie finster und trüb erscheint. Wunderbar teilt sich die Flamme, sie bildet sich nach Art einer angenehmen Grotte; denn der Epheu, reich von Trauben, wächst rings umher; der Weinstock, um Thyrsusrohre geschlungen, steigt willig aus der Erde, er sproßt zum Teil mitten in den Flammen, worüber man sich nicht verwundern muß; denn zu Gunsten des Gottes wird zunächst hier alles wunderbar zugehen.

Beachtet nun auch den Pan, wie er auf Cithärons Berggipfel den Dionysos verehrt, tanzend und springend, das Wort Evoe im Munde. Aber Cithäron, in menschlicher Gestalt, betrübt sich schon über das Unglück, das bevorsteht. Ein Epheukranz hängt ihm leicht auf dem Scheitel, im Begriff herabzufallen; er mag zu Ehren des Dionysos nicht gern gekränzt sein. Denn schon pflanzt die rasende Megäre eine Fichte nächst bei ihm, und dort entspringt jene Quelle, wo Pentheus Blut und Leben verlieren soll.

Geburt des Hermes.

Auf dem Gipfel des Olymps ist Hermes, der Schalk, geboren. Die Jahreszeiten nahmen ihn auf. Sie sind alle mit gehöriger Schönheit vorgestellt. Sie umwickeln ihn mit Windeln und Binden, welche sie mit den ausgesuchtesten Blumen bestreuen. Die Mutter ruht nebenan auf einem Lager.

Sogleich aber hat er sich aus seinen Gewanden heimlich losgemacht und wandelt munter den Olymp hinab. Der Berg freut sich sein und lächelt ihm zu. Schon treibt der Knabe die am Fuße weidenden weißen, mit vergoldeten Hörnern geschmückten Kühe, Phöbus Eigentum, in eine Höhle.

Phöbus ist zur Maja geeilt, um sich über diesen Raub zu beklagen. Sie aber sieht ihn verwundert an und scheint ihm nicht zu glauben. Während solches Gespräches hat sich Hermes

2. Himmel. Es folgt: „καὶ αἱ Μοῦσαι αὐτὴν ἐκεῖ ᾄσονται". — 9 f. denn zu ... zugehen. Bei Philostrat anders: „κοὐ χρὴ θαυμάζειν, εἰ στεφανοῖτο πῦρ ἐπὶ τῷ Διονύσῳ ἡ γῆ, ἥ γε καὶ συμβακχεύσαι αὐτῷ καὶ οἶνον ἀφύσσειν ἐκ πηγῶν δώσει, γάλα θ' οἷον ἀπὸ μαζῶν ἕλκειν τὸ μὲν ἐκ βώλου, τὸ δ' ἐκ πέτρας". — 18. Pentheus. Im Original Aktäon und Pentheus. — 20. Geburt des Hermes. Bis auf einige Abkürzungen wörtlich nach der Quelle. — 21 f. geboren. Die, A geboren, die.

schon hinter Phöbus geschlichen. Leicht springt er hinauf und macht den Bogen los. Phöbus aber, den schelmischen Räuber entdeckend, erheitert sein Gesicht. Dieser Ausdruck des Übergangs von Verdruß zu Behagen macht der Weisheit und Fertigkeit des Künstlers viel Ehre.

IV.

Herkules.

Um diesen ungeheuren Gegenstand nur einigermaßen übersehen zu können, fassen wir uns kurz und sagen, daß Herkules, der Alkmene Sohn, dem Künstler hinreiche, und er sich um alles Übrige, was nach und nach auf diesen Namen gehäuft worden, keineswegs umzuthun braucht.

Götter und gottähnliche Wesen sind gleich nach der Geburt vollendet: Pallas entspringt dem Haupte Jupiters geharnischt, Merkur spielt den diebischen Schalk, ehe sich's die Wöchnerin versieht. Diese Betrachtung müssen wir fest halten, wenn wir folgendes Bild recht schätzen wollen.

Herkules in Windeln. Nicht etwa in der Wiege und auch nicht einmal in Windeln, sondern ausgewindelt wie oben Merkur. Kaum ist Alkmene durch List der Galanthis vom Herkules genesen, kaum ist er in Windeln nach löblicher Ammenweise beschränkt, so schickt die betrogene, unversöhnliche Juno unmittelbar bei eintretender Mitternacht zwei Schlangen auf das Kind. Die Wöchnerin fährt entsetzt vom Lager; die beihelfenden Weiber, nach mehrtägiger Angst und Sorge nochmals aufgeschreckt, fahren hülflos durcheinander. Ein wildes Getümmel entsteht in dem soeben hochbeglückten Hause.

Trotz diesem allem wäre der Knabe verloren, entschlösse er sich nicht kurz und gut. Rasch befreit er sich von den lästigen Banden, faßt die Schlangen mit geschicktem Griff unmittelbar unter dem Kopf an der obersten Kehle, würgt sie; aber sie schleppen ihn fort, und der Kampf entscheidet sich zuletzt am Boden. Hier kniet er; denn die Weisheit des Künstlers will nur die Kraft der Arme und Fäuste darstellen. Diese Glieder sind schon göttlich; aber die Kniee des neugebornen Menschenkindes müssen erst

18. Herkules in Windeln. Philostrats Schilderung ist kürzer; er beschreibt nur die eigentliche Handlung. Auch von dem Niederknieen des Herkules sagt er nichts. Vergl. die Erzählung dieser Scene bei Pind. Nem. I, 35 ff. und Theokrit (XXIV).

durch Zeit und Nahrung gestärkt werden; diesmal brechen sie zusammen wie jedem Säugling, der aufrecht stehen sollte. Also Herkules am Boden. Schon sind von dem Druck der kindischen Faust Lebens- und Ringelkräfte der Drachen aufgelöst; schlaff ziehen sich ihre Windungen am Estrich, sie neigen ihr Haupt unter Kindesfaust und zeigen einen Teil der Zähne scharf und giftvoll, die Kämme welk, die Augen geschlossen, die Schuppen glanzlos. Verschwunden ist Gold und Purpur ihrer sonst ringelnden Bewegung und, anzudeuten ihr völliges Verlöschen, ward ihre gelbe Haut mit Blut bespritzt.

Alkmene, im Unterkleide, mit fliegenden Haaren, wie sie dem Bette entsprang, streckt aus die Hände und schreit. Dann scheint sie, über die Wunderthat betroffen, sich zwar vom Schrecken zu erholen, aber doch ihren eigenen Augen nicht zu trauen. Die immer geschäftigen Weiber möchten, bestürzt, sich gegeneinander verständigen. Auch der Vater ist aufgeregt; unwissend, ob ein feindlicher Überfall sein Haus ergriff, sammelt er seine getreuen Thebaner und schreitet heran zum Schutze der Seinigen. Das nackte Schwert ist zum Hieb aufgehoben, aber aus den Augen leuchtet Unentschlossenheit; ob er staunt oder sich freut, weiß ich nicht; daß er als Retter zu spät komme, sieht er glücklicherweise nur allzudeutlich.

Und so bedarf denn dieser unbegreifliche Vorgang einer höheren Auslegung; deshalb steht Tiresias in der Mitte, uns zu verkündigen die überschwängliche Größe des Helden. Er ist begeistert, tief und heftig Atem holend nach Art der Wahrsagenden. Auch ist in der Höhe nach löblichem dichterischen Sinn die Nacht als Zeuge dieses großen Ereignisses in menschlicher Gestalt beigesellt; sie trägt eine Fackel in der Hand, sich selbst erleuchtend, damit auch nicht das Geringste von diesen großen Anfängen unbemerkt bleibe.

Indem wir nun bewundernd uns vor die Einbildungskraft stellen, wie Wirklichkeit und Dichtung verschwistert äußere That und tieferen Sinn vereinigen, so begegnet uns in den Herkulanischen Altertümern derselbe Gegenstand, freilich nicht in so hochsinnlicher Sphäre, aber dennoch sehr schätzenswert. Es ist eigentlich

27. in der Höhe ... Sinn. Zusatz Goethes. — 30 f. damit ... bleibe. Philostrat: „ὡς μὴ ἀμάρτυρος τοῦ παιδὸς ὁ ἆθλος γένηται“.

eine Familienscene, verständig gedacht und symbolisiert. Auch hier finden wir Herkules am Boden, nur hat er die Schlangen ungeschickt angefaßt, viel zu weit abwärts; sie können ihn nach Belieben beißen und ritzen. Die bewegteste Stellung der Mutter nimmt die Mitte des Bildes ein; sie ist herrlich, von den Alten bei jeder schicklichen Gelegenheit wiederholt. Amphitruo auf einem Thronsessel (denn bis zu seinen Füßen hat sich der Knabe mit den Schlangen herangebalgt) eben im Begriff aufzustehen, das Schwert zu ziehen, befindet sich in zweifelhafter Stellung und Bewegung. Gegen ihm über der Pädagog. Dieser alte Hausfreund hat den zweiten Knaben auf den Arm genommen und schützt ihn vor Gefahr.

Dieses Bild ist jedermann zugänglich und höchlich zu schätzen, ob es gleich schwächerer Zeichnung und Behandlung nach auf ein höheres vollkommenes Original hindeutet.

Aus dieser liebenswürdigen Wirklichkeit hat sich nun ein dritter Künstler in das Höchste gehoben, der, wie Plinius meldet, eben den ganzen Himmel um Zeus versammelte, damit Geburt und That des kräftigen Sohnes auf Erden für ewige Zeiten bestätigt sei. Zu diesem hohen geistigen Sinne, daß ohne Bezug des Oberen und Unteren nichts dämonisch Großes zu erwarten sei, haben die Alten, wie wir schon öfters rühmen müssen, ihre künstlerischen Arbeiten hingelenkt. Auch war bei Minervens Geburt derselbige Fall; und wird nicht noch bis auf diesen Tag bei Geburt eines bedeutenden Kindes, um sie zu bewahrheiten, zu bekräftigen und zu verehren, alles, was Großes und Hohes den Fürsten umgiebt, herbeigerufen?

Nun, zum Zeugnis, wie die Alten aus der Fülle der Umgebung den Hauptmoment herauszuheben und einzeln darzustellen das Glück gehabt, erwähnen wir einer sehr kleinen antiken Münze von der größten Schönheit, deren Raum das tüchtige Kind mit

15. Original. Anspielung auf das bei Plinius (35, 63) geschilderte Gemälde dieses Gegenstandes von Zeuxis. Neben den plastischen Darstellungen der Scene sind besonders zwei Campanische Wandgemälde (Archäol. Ztg. 1868, Tafel 4) zu nennen. — 17. wie Plinius meldet. Schon Strehlke bemerkt, daß Plinius an der betreffenden Stelle (Hist. nat. XXXV, 36, Cap. 9) von zwei zu trennenden Bildern des Zeuxis spreche, die Goethe hier in eins zusammenzieht: „Magnificus est et Jupiter ejus in throno adstantibus diis (d. h. also eine „Götterversammlung") et Hercules infans dracones strangulans, Alcmena matre coram pavente et Amphitryone (Die Geburt des Herkules). — 30. Münze. Die Darstellung des kleinen, die Schlangen würgenden Herkules findet sich auf zahlreichen antiken Münzen und Gemmen.

den Schlangen im Konflikt bis an den letzten Rand vollkommen ausfüllt. Möge ein kräftiger junger Künstler einige Jahre seine Bemühungen diesem Gegenstande schenken.

Wir schreiten nun fort in das Leben des Helden, und da bemerken wir, daß man eigentlich zu viel Gewicht auf seine zwölf Arbeiten gelegt, wie es geschieht, wenn eine bestimmte Zahl und Folge ausgesprochen ist, da man denn wohl immer ein Dutzend ähnlicher Gegenstände in einem Kreise beisammen sehen mag. Doch gewiß finden sich unter den übrigen Thaten des Helden, die er aus reinem Willen oder auf zufällige Anregung unternahm, noch wichtige, mehr erfreuliche Bezüge. Glücklicherweise giebt unsere Galerie hievon die schönsten Beispiele.

Herkules und Acheloos.

Um dieses Bild klar ins Anschauen zu fassen, mußt du, mein Sohn, dich wohl zusammennehmen und voraus erfahren, daß du auf ätolischem Grund und Boden seiest. Diese Heroine, mit Buchenlaub bekränzt, von ernstem, ja widerwilligem Ansehen, ist die Schutzgöttin der Stadt Kalydon; sie wäre nicht hier, wenn nicht das ganze Volk die Mauern verlassen und einen Kreis geschlossen hätte, dem ungeheuersten Ereignis zuzusehen.

Denn du siehst hier den König Öneus in Person, traurig, wie es einem König ziemt, der zu seiner und der Seinen Errettung kein Mittel sieht. Wovon aber eigentlich die Rede sei, begreifen wir näher, wenn wir seine Tochter neben ihm sehen, zwar als Braut geschmückt, jedoch gleichfalls niedergeschlagen, mit abgewendetem Blicke.

Was sie zu sehen vermeidet, ist ein unwillkommener, furchtbarer Freier, der gefährliche Grenznachbar, Flußgott Acheloos. Er steht in derbster Mannsgestalt, breitschulterig, ein Stierhaupt zu tragen mächtig genug. Aber nicht allein tritt er auf; zu beiden Seiten stehen ihm die Truggestalten, wodurch er die Kalydonier schrecket. Ein Drache, in fürchterlichen Windungen aufgereckt, rot auf dem Rücken, mit strotzendem Kamm, von der andern Seite ein munteres Pferd von schönster Mähne, mit dem Fuß die Erde schlagend, als wenn es zum Treffen sollte. Betrachtest du nun

13. Herkules und Acheloos. Die Erzählung erscheint in veränderter Reihenfolge und mit beträchtlichen Zusätzen am Anfang und am Ende.

wieder den furchtbaren Flußgott in der Mitte, so entsetzest du dich vor dem wilden Bart, aus welchem Quellen hervortriefen. So steht nun alles in größter Erwartung, als ein tüchtiger Jüngling herantritt, die Löwenhaut abwerfend und eine Keule in der Hand behaltend.

Hat man nun bisher das Vergangene deutungsweise vorgeführt, so siehst du, nun verwandelte sich Acheloos in einen mächtig gehörnten Stier, der auf Herkules losrennt. Dieser aber faßt mit der linken Hand das Horn des dämonischen Ungeheuers und schlägt das andere mit der Keule herab. Hier fließt Blut, woraus du siehst, daß der Gott in seiner innersten Persönlichkeit verwundet ist. Herkules aber, vergnügt über seine That, betrachtet nur Dejanira; er hat die Keule weggeworfen und reicht ihr das Horn zum Unterpfand. Künftig wird es zu den Händen der Nymphen gelangen, die es mit Überfluß füllen, um die Welt zu beglücken.

Herkules und Nessus.

Diese brausenden Fluten, welche, angeschwollen, Felsen und Baumstämme mit sich führend, jedem Reisenden die sonst bequeme Furt versagen, es sind die Fluten des Ephenus, des kalydonischen Landstroms. Hier hat ein wundersamer Fährmann seinen Posten genommen, Nessus, der Centaur, der einzige seines Gelichters, der aus Pholoë den Händen des Herkules entrann. Hier aber hat er sich einem friedlichen, nützlichen Geschäft ergeben; er dient mit seinen Doppelkräften jedem Reisenden; diese will er auch für Herkules und die Seinigen verwenden.

Herkules, Dejanira und Hyllus kamen im Wagen zum Flusse; hier machte Herkules, damit sie sicherer überkämen, die Einteilung, Nessus sollte Dejaniren übersetzen, Hyllus aber auf dem Wagen sich durchbringen; Herkules gedachte watend zu folgen. Schon ist Nessus hinüber. Auch Hyllus hat sich mit dem Wagen gerettet, aber Herkules kämpft noch gewaltig mit dem Flusse. Indessen vermißt sich der Centaur gegen Dejaniren; der Hülfe rufenden gleich gewärtig, faßt Herkules den Bogen und sendet

17. Herkules und Nessus. Bei Philostrat (Jun. 17 *Νέσσος*) ist der Gang der Erzählung ein anderer. — 20. Ephenus. Griechisch *Εὐηνός*. — 29 f. Hyllus … folgen. Philostrat: „*αὐτὸς δ' ἐπιβὰς τοῦ δίφρου ξὺν τῷ παιδὶ ἐχώρει διὰ τοῦ ποταμοῦ*“.

einen Pfeil auf den Verwegenen. Er schießt, der Pfeil trifft, Dejanira reicht die Arme gegen den Gemahl. Dies ist der Augenblick, den wir im Bilde bewundern. Der junge Hyllus erheitert die gewaltsame Scene; ans Ufer gelangt, hat er sogleich die Leitriemen an den Wagen gebunden, und nun steht er droben, klatscht in die Hände und freut sich einer That, die er selbst nicht verrichten konnte. Nessus aber scheint das tödliche Geheimnis Dejaniren noch nicht vertraut zu haben.

Betrachtung.

Wir halten fest im Auge, daß bei Herkules auf Persönlichkeit alles gemeint sei; nur unmittelbare That sollte den Halbgott verherrlichen. Mit Händen zu ergreifen, mit Fäusten zu zerschmettern, mit Armen zu erdrücken, mit Schultern zu ertragen, mit Füßen zu erreichen, das war seine Bestimmung und sein Geschick. Bogen und Pfeile dienten ihm nebenher, um in die Ferne zu wirken; als Nahwaffe gebrauchte er die Keule, und selbst diese öfters nur als Wanderstab. Denn gewöhnlich, um die That zu beginnen, wirft er sie weg, ebenso auch die Löwenhaut, die er mehr als ein Siegeszeichen denn für ein Gewand trägt. Und so finden wir ihn immer auf sich selbst gestützt, im Zweikampf, Wettstreit, Wetteifer überall ehrenvoll auftretend.

Daß seine Gestalt von dem Künstler jedesmal nach der nächsten Bestimmung modifiziert worden, können wir weissagen, wobei die köstlichsten, klassischsten Reste uns zu Hülfe kommen, nicht weniger Zeugnisse der Schriftsteller, wie wir sogleich sehen werden.

Herkules und Antäus.

Der libysche Wegelagerer verläßt sich auf seine Kräfte, die von der Mutter Erde nach jedem Verlust durch die mindeste Berührung wieder erstattet werden. Er ist im Begriff, die Erschlagenen zu begraben, und man muß ihn wohl für einen Sohn des Bodens halten; denn er gleicht einer roh gebildeten Erdscholle. Er ist fast ebenso breit als lang, der Hals mit den Schultern zusammengewachsen; Brust und Hals scheinen so hart,

4. ans Ufer gelangt. Diese Stelle scheint auf einem Mißverständnis der Worte „κατὰ τῆς ἄντυγος“ zu beruhen.

als wenn der Erzarbeiter sie mit Hämmern getrieben hätte. Fest steht er auf seinen Füßen, die nicht gerade, aber tüchtig gebildet sind.

Diesem vierschrötigen Boxer steht ein gelenker Held entgegen, gestaltet, als wenn er zu Faustkämpfen ganz allein geboren und geübt sei. Ebenmaß und Stärke der Glieder geben das beste Zutrauen; sein erhabenes Ansehen läßt uns glauben, daß er mehr sei als ein Mensch. Seine Farbe ist rotbraun, und die aufgelaufenen Adern verraten innerlichen Zorn, ob er sich gleich zusammennimmt, um als ein von beschwerlicher Wanderung Angegriffener nicht etwa hier den Kürzern zu ziehen. Solchen Verzug fühlt Antäus nicht; schwarz von der Sonne gebrannt, tritt er frech dem Helden entgegen, nur daß er sich die Ohren verwahrt, weil dorthin die ersten, mächtigsten Schläge fallen.

Dem Helden jedoch ist nicht unbewußt, daß er weder mit Stoß noch Schlag das Ungeheuer erlegen werde. Denn Gäa, die Mutter, stellt ihren Liebling, wie er sie nur im mindesten berührt, in allen Kräften wieder her. Deshalb faßt Herkules den Antäus in der Mitte, wo die Rippen sind, hält ihm die Hände hinterwärts zusammen, stemmt den Ellenbogen gegen den keuchenden Bauch und stößt ihm die Seele aus. Du siehst, wie er winselnd auf die Erde herabblickt, Herkules hingegen voller Kraft bei der Arbeit lächelt. Daß auch Götter diese That beobachten, kannst du an der goldenen Wolke sehen, die, auf den Berg gelagert, sie wahrscheinlich bedeckt. Von dorther kommt ja Merkur, als Erfinder des Faustkampfes, den Sieger zu bekränzen.

Herkules und Atlas.

Diesmal treffen wir unsern Helden nicht kämpfend noch streitend, nein, der löblichste Wetteifer hat ihn ergriffen, im Dulden will er hülfreich sein. Denn auf seinem Wege zu den libyschen Hesperiden, wo er die goldenen Äpfel gewinnen sollte, findet er Atlas, den Vater jener Heroinen, unter der ungeheuern

8. Seine Farbe ist rotbraun. Strehlkes Anmerkung zu dieser Stelle („Bei Philostrat ist Antäus schwarz") zeugt von arger Flüchtigkeit. — 25 f. als ... Faustkampfes. Bei Philostrat steht: „ὅτι αὐτῷ καλῶς ὑποκρίνεται τὴν πάλην". — 27. Herkules und Atlas. Dieses Stück ist in Bezug auf den Inhalt und seine Reihenfolge sehr frei behandelt.

Last des Firmamentes, das ihm zu tragen auferlegt war, fast erliegend. Wir sehen die riesenhafte Gestalt auf ein Knie niedergedrückt; Schweiß rinnt herab. Den eingezogenen Leib und dessen Darstellung bewundern wir; er scheint wirklich eine Höhle, aber nicht finster; denn er ist, durch Schatten und Widerscheine, die sich begegnen, genugsam erleuchtet, dem Maler als ein großes Kunststück anzurechnen. Die Brust dagegen tritt mächtig hervor in vollem Lichte; sie ist kräftig, doch scheint sie gewaltsam ausgedehnt. Ein tiefes Atemholen glaubt man zu bemerken; so scheint auch der Arm zu zittern, welcher die himmlischen Kreise stützt. Was aber in diesen sich bewegt, ist nicht körperlich gemalt, sondern als in Äther schwimmend; die beiden Bären sieht man sowie den Stier; auch Winde blasen, teils gemeinsam, teils widerwärtig, wie es sich in der Atmosphäre begeben mag.

Herkules aber tritt hinzu, im stillen begierig, auch dieses Abenteuer zu bestehen; er bietet nicht geradezu dem Riesen seine Dienste, aber bedauert den gewaltsamen Zustand und erweist sich nicht abgeneigt, einen Teil der Last zu übertragen; der andere dagegen ist es wohl zufrieden und bittet, daß er das Ganze nur auf kurze Zeit übernehmen möge. Nun sehen wir die Freudigkeit des Helden zu solcher That, aus seinem Angesicht leuchtet Bereitwilligkeit, die Keule ist weggeworfen, nach Bemühung streben die Hände. Diese lebhafte Bewegung ist durch Licht und Schatten des Körpers und aller Glieder kräftig hervorgehoben, und wir zweifeln keinen Augenblick, die ungeheure Last von den Schultern des einen auf die Schultern des andern herübergewälzt zu sehen.

Untersuchen wir uns recht, so können wir den Herkules nicht als gebietend, sondern immer als vollbringend in der Einbildungskraft hervorrufen, zu welchen Zwecken ihn denn auch die Fabel in die entschiedensten Verhältnisse gesetzt hat. Er verlebt seine Tage als Diener, als Knecht, er freut sich keiner Heimat; teils zieht er auf Abenteuer umher, teils in Verbannung; mit Frau und Kindern ist er unglücklich sowie mit schönen Günstlingen, zu deren Betrachtung wir nun aufgefordert sind.

2 f. niedergedrückt, A niedergedruckt. — 25. ungeheure, A ungeheuere.

Herkules und Hylas.

Der Held als Jüngling begleitet die Argonautenfahrt, einen schönen Liebling, den Hylas, an der Seite. Dieser, knabenhaft, Wasser zu holen, steigt in Mysien ans Land, um nicht zurückzukehren. Hier sehen wir, wie es ihm ergangen; denn als er unklug von einem abschüssigen Ufer herab die klare Welle schöpfen will, wie sie in dichtem Waldgebüsch reichlich hervorquillt, findet es eine lüsterne Nymphe gar leicht, ihn hinabzustoßen. Noch kniet sie oben in derselben Handlung und Bewegung. Zwei andere, aus dem Wasser erhoben, verbünden sich mit ihr; vier Hände, glücklich verschlungen, sind beschäftigt, den Knaben unterzutauchen, aber mit so ruhiger, schmeichelnder Bewegung, wie es Wellengöttinnen geziemt. Noch ist die Linke des Knaben beschäftigt, den Krug ins Wasser zu tauchen; seine Rechte, wie zum Schwimmen ausgestreckt, mag nun auch bald von den holdseligen Feindinnen ergriffen werden. Er wendet sein Gesicht nach der ersten, gefährlichsten, und wir würden dem Maler einen hohen Preis zuerkennen, welcher die Absicht des alten Künstlers uns wieder belebt vor Augen stellte. Dieses Mienenspiel von Furcht und Sehnsucht, von Scheu und Verlangen auf den Gesichtszügen des Knaben würde das Liebenswürdigste sein, was ein Künstler uns darstellen könnte. Wüßte er nun den gemeinsamen Ausdruck der drei Nymphen abzustufen, entschiedene Begierde, dunkles Verlangen, unschuldige, gleichsam spielende Teilnahme zu sondern und auszudrücken, so würde ein Bild entstehen, welches auf den Beifall der sämtlichen Kunstwelt Anspruch machen dürfte.

Aber noch ist das Gemälde nicht vollendet, noch schließt sich ein herrlicher, unentbehrlicher Teil daran. Herkules als liebender Jüngling drängt sich durchs Dickicht; er hat den Namen seines Freundes wiederholt gerufen. Hylas! Hylas! tönt es durch Fels und Wald, und so antwortet auch das Echo Hylas! Hylas! Solche trügerische Antwort vernehmend, steht der Held stille; sein Horchen wird uns deutlich, denn er hat die linke Hand gar schön gegen das linke Ohr gehoben. Wer nun auch hier die Sehnsucht des getäuschten Wiederfindens ausdrücken könnte, der wäre ein Glücklicher, den wir zu begrüßen wünschen.

Herkules und Abderus.

Hier hat der Kräftige das Viergespann des Diomedes mit der Keule bezwungen; eine der Stuten liegt tot, die andere zappelt, und wenn die dritte wieder aufzuspringen scheint, so sinkt die vierte nieder, rauchhaarig und wild sämtlich anzusehen. Die Krippen aber sind mit menschlichen Gliedern und Knochen gefüllt, wie sie Diomed seinen Tieren zur Nahrung vorzuwerfen pflegte. Der barbarische Rossenährer selbst liegt erschlagen bei den Bestien, wilder anzuschauen als diese.

Aber ein schwereres Geschäft als die That vollbringt nun der Held; denn das Oberteil eines schönen Knaben schlottert in der Löwenhaut. Wohl! wohl! daß uns die untere Hälfte verdeckt scheint. Denn nur einen Teil seines geliebten Abderos trägt Herkules hinweg, da der andere schon in der Hitze des gräßlichen Kampfes von den Ungeheuern aufgezehrt ist.

Darum blickt der Unbezwingliche so bekümmert vor sich hin; Thränen scheint er zu vergießen, doch er nimmt sich zusammen und sinnt schon auf eine würdige Grabstätte. Nicht etwa ein Hügel, eine Säule nur soll den Geliebten verewigen; eine Stadt soll gebaut werden, jährliche Feste gewidmet, herrlich an allerlei Arten Wettspiel und Kampf, nur ohne Pferderennen; das Andenken dieser verhaßten Tiere sei verbannt.

Die herrliche Komposition, welche zu dieser Beschreibung Anlaß gegeben, tritt sogleich vor die Phantasie, und der Wert solcher zur Einheit verknüpften mannigfaltigen, bedeutenden, deutlichen Aufgabe wird sogleich anerkannt.

Wir lenken daher unsere Betrachtung nur auf die bedenkliche Darstellung der zerfleischten Glieder, welche der Künstler, der uns die Verstümmlung des Abderos so weislich verbarg, reichlich in den Pferdekrippen ausspendet.

Betrachtet man die Forderungen genauer, so konnten freilich die Überreste des barbarischen Futters nicht vermißt werden; man beruhige sich mit dem Ausspruch: Alles Notwendige ist schicklich.

1. Herkules und Abderus. Bei Philostrat betitelt „Ἀβδήρου ταφαί“. — 21 f. das Andenken ... verbannt. Zusatz Goethes.

In den von uns dargestellten und bearbeiteten Bildern finden wir das Bedeutende niemals vermieden, sondern vielmehr dem Zuschauer mächtig entgegengebracht. So finden wir die Köpfe und Schädel, welche der Straßenräuber am alten Baume als Trophäen aufgehängt; ebenso wenig fehlen die Köpfe der Freier Hippodamias am Palaste des Vaters aufgesteckt, und wie sollen wir uns bei den Strömen Blutes benehmen, die in so manchen Bildern, mit Staub vermischt, hin und wieder fließen und stocken. Und so dürfen wir wohl sagen: Der höchste Grundsatz der Alten war das Bedeutende, das höchste Resultat aber einer glücklichen Behandlung das Schöne. Und ist es bei uns Neueren nicht derselbe Fall? Denn wo wollten wir in Kirchen und Galerien die Augen hinwenden, nötigten uns nicht vollendete Meister, so manches widerwärtige Martyrtum dankbar und behaglich anzuschauen.

Wenn wir uns in dem Vorigen für unfähig erklärt haben, die Gestalt des Herkules als eines Herrschenden, Gebietenden, Antreibenden in unserer Einbildungskraft hervorzubringen, und wir ihn dagegen nur als dienend, wirkend, leistend anerkennen wollten, so gestehen wir doch gegenwärtig ohne Beschämung, daß der Genius alter Kunst unsere Fähigkeiten weit überflügelt und dasjenige, was jene für unthunlich hielten, schon längst geliefert hat. Denn wir führen uns zur Erinnerung, daß vor dreißig Jahren sich in Rom der Abguß eines nach England gewanderten Kopfes befand, den Herkules vorstellend, von königlichem Ansehen. In der ganzen Form des Hauptes sowie in der Bestimmung einzelner Gesichtszüge war der höchste Friede ausgedruckt, den Verstand und klarer Sinn allein dem Antlitz des Menschen verleihen mag. Alles Heftige, Rohe, Gewaltsame war verschwunden, und jeder Beschauende fühlte sich beruhigt in der friedlichen Gegenwart. Diesem huldigte man unbedingt als seinem Herrn und Gebieter, ihm vertraute man als Gesetzgeber, ihn hätten wir in jedem Falle zum Schiedsrichter gewählt.

6. Hippodamia war die vielumworbene Tochter des Königs Oinomaos von Pisa, deren Freier sich mit ihm im Wettfahren zu messen hatten und, wenn sie von seinen geflügelten poseidonischen Rossen überholt waren, von ihm mit der Lanze durchbohrt wurden. Ihre Köpfe wurden am Tempel des Ares aufgehängt.

Herkules und Telephus.

Und so finden wir den Helden auch in dem zartesten Verhältnisse, als Vater zum Sohn, und hier bewährt sich abermals die große Beweglichkeit griechischer Bildungskraft. Wir finden den Helden auf dem Gipfel der Menschheit. Leider ward die neuere Kunst durch religiöse Zufälligkeiten verhindert, die köstlichsten Verhältnisse nachzubilden: den Bezug vom Vater zum Sohn, vom Ernährer zum Säugling, vom Erzieher zum Zögling, da uns doch die alte Kunst die herrlichsten Dokumente dieser Art hinterließ. Glücklicherweise darf jeder Kunstfreund nur die Herkulanischen Altertümer aufschlagen, um sich von der Vortrefflichkeit des Bildes zu überzeugen, welches zu rühmen wir uns berufen fühlen.

Hier steht Herkules, heldenhaft geschmückt; ihm fehlt keines jener bekannten Beizeichen. Die Keule, vom Löwenfell behangen und bepolstert, dient ihm zur bequemen Stütze; Köcher und Pfeile ruhen unter dem sinkenden Arm. Die linke Hand auf den Rücken gelegt, die Füße übereinander geschlagen, steht er beruhigt, vom Rücken anzusehen, das mit Kranz und Binde zierlich umwundene Haupt nach uns wendend und zugleich den kleinen, am Reh säugenden Knaben betrachtend.

Reh und Knabe führen uns wieder auf Myrons Kuh zurück. Hier ist eine ebenso schöne, ja mehr elegante, sentimentale Gruppe, nicht so genau in sich geschlossen wie jene; denn sie macht den Anteil eines größern Ganzen. Der Knabe, indem er säugt, blickt nach dem Vater hinauf; er ist schon halbwüchsig, ein Heldenkind, nicht bewußtlos.

Jedermann bewundere, wie die Tafel ausgefüllt sei; vorn in der Mitte steht ein Adler feierlich, ebenso zur Seite liegt eine Löwengestalt, anzudeuten, daß durch dämonische und heroische Gegenwart diese Bergeshöhen zum friedlichen Paradies geworden. Wie sollen wir aber diese Frau ansprechen, welche dem Helden so mächtig ruhig gegenüber sitzt? Es ist die Heroine des Berges; maskenhaft starr blickt sie vor sich hin, nach Dämonenweise unteilnehmend an allem Zufälligen. Der Blumenkranz ihres Hauptes deutet auf die fröhlichen Wiesen der Landschaft, Trauben und Granatäpfel des Fruchtkorbes auf die Gartenfülle der Hügel, so

5. ward. Alle früheren Ausgaben haben hier „hat", was einen schiefen Sinn ergiebt, da das nötige Subjekt dem Satze fehlt. — 16. den Rücken, A dem Rücken.

wie ein Faun über ihr uns bezeugt, daß zu gesunder Weide die beste Gelegenheit auf den Höhen sei. Auch er bedeutet nur die Gelegenheit des Ortes, ohne teil an dem zarten und zierlichen Ereignis zu nehmen. Gegenüber jedoch begleitet den väterlichen Helden eine beschwingte Göttin, bekränzt wie er; sie hat ihm den Weg durch die Wildnis gezeigt, sie deutet ihm nun auf den wundersam erhaltenen und glücklich herangewachsenen Sohn. Wir benamsen sie nicht; aber die Kornähren, die sie führt, deuten auf Nahrung und Vorsorge. Wahrscheinlich ist sie es, die den Knaben der säugenden Hinde untergelegt hat.

An diesem Bilde sollte sich jeder Künstler in seinem Leben einmal versucht haben; er sollte sich prüfen, um zu erfahren, wie ferne es möglich sei, das, was dieses Bild durch Überlieferung verloren haben mag, wieder herzustellen, ohne daß dem Hauptbegriff der in sich vollendeten Komposition geschadet werde. Sodann wäre die Frage, wie die Charaktere zu erhalten und zu erhöhen sein möchten. Ferner könnte dieses Bild, in allen seinen Teilen vollkommen ausgeführt, die Fertigkeit und Geschicklichkeit des Künstlers auf das Unwidersprechlichste bewähren.

Herkules und Thiodamas.

Dem Helden, dessen höchstes Verdienst auf tüchtigen Gliedern beruht, geziemt es wohl, einen seiner Arbeit gemäßen Hunger zu befriedigen; und so ist Herkules auch von dieser Seite berühmt und dargestellt. Heißhungrig findet er einst gegen Abend auf dem schroffsten Teil der Insel Rhodus, von Lindiern bewohnt, einen Ackersmann, den kümmerlichsten Bodenraum mit Pflugschar aufreißend. Herkules handelt um die Stiere; gutwillig will sie ihm der Mann nicht abtreten. Ohne Umstände ergreift der Held den einen, tötet, zerlegt ihn, weiß Feuer zu verschaffen und fängt an, sich eine gute Mahlzeit vorzubereiten.

Hier steht er, aufmerksam auf das Fleisch, das über den Kohlen bratend schmort. Er scheint mit großem Appetit zu erwarten, daß es bald gar werde, und beinahe mit dem Feuer zu hadern, daß es zu langsam wirke. Die Heiterkeit, welche sich über seine Gesichtszüge verbreitet, wird keineswegs gestört, als

21 ff. Dem, A Den. — Dem Helden ... dargestellt. Zusatz Goethes.

der in seinen nützlichsten Tieren höchst beschädigte Ackersmann ihn mit Verwünschungen, mit Steinen überfällt. Der Halbgott steht in seinen großen Formen, der Landmann als ein alter, schroffer, strauchwilder, roher, derber Mann, den Körper bekleidet, nur Kniee, Arme, was Kraft andeutet, entblößt.

Die Lindier verehren immerfort zum Andenken dieses Ereignisses den Herkules an hohen Festtagen mit Verwünschungen und Steinwerfen, und er in seiner unverwüstlichen guten Laune thut ihnen immer dagegen manches zu gute.

Die Kunst, wenn sie lange mit Gegenständen umgeht, wird Herr über dieselben, so daß sie den würdigsten eine leichte, lustige Seite wohl abgewinnt. Auf diesem Wege entsprang auch gegenwärtiges Bild.

Es ist zur Bearbeitung höchst anlockend. Im schönen Gegensatz steht eine große, heitere Heldennatur gegen eine rohe andringende, kräftige Gewalt. Die erste ruhig, aber bedeutend in ihren Formen, die zweite durch heftige Bewegung auffallend. Man denke sich die Umgebung dazu. Ein zweiter Stier, noch am Pfluge, geringes aufgerissenes Erdreich, Felsen daneben, eine glückliche Beleuchtung vom Feuer her. Wäre dies nicht ein schönes Gegenstück zum Ulyß bei dem Cyklopen, im heitersten Sinne ein glücklicher Gegensatz?

Herkules bei Admet.

Und so mag denn dieses heitere Bild unsere diesmalige Arbeit beschließen. Ein treulich mitwirkender Kunstfreund entwarf es vor Jahren zum Versuch, in wie fern man sich der antiken Behandlungsweise solcher Gegenstände einigermaßen nähern könne. Der Raum ist wohl das Doppelte so breit als hoch und enthält drei verschiedene Gruppen, welche kunstreich zusammen verbunden sind. In der Mitte ruht Herkules, riesenhaft, auf Polster gelehnt, und kommt durch diese Lage mit den übrigen stehenden Figuren ins Gleichgewicht. Der vor ihn gestellte Speisetisch, das unter ihm umgestürzte Weingefäß deuten schon auf reichlich eingenommenen

23. Herkules bei Admet. Der hier geschilderte, in der Art der Philostratischen Gemälde ausgeführte Entwurf wird vermutlich von Heinrich Meyer stammen. Für die letzte der Weimarischen Kunstausstellungen, 1805, war die Aufgabe „Die Arbeiten des Herkules" gestellt worden. Strehlke erwähnt, daß die „Alkestis" des Euripides als Quelle anzusehen sei.

Genuß, mit welchem sich jeder andere wohl begnügt hätte; dem Helden aber soll sich das Gastmahl immerfort erneuern. Deshalb sind zu seiner Rechten drei Diener beschäftigt. Einer, die Treppe heraufsteigend, bringt auf mächtiger Schüssel den fettesten Braten. Ein anderer ihm nach, die schweren Brotkörbe kaum erschleppend. Sie begegnen einem dritten, der hinab zum Keller gedenkt, eine umgekehrte Kanne am Henkel schwenkt und, mit dem Deckel klappernd, über die Trinklust des mächtigen Gastes ungehalten scheint. Alle drei mögen sich verdrießlich über die Zudringlichkeit des Helden besprechen, dessen Finger der rechten Hand den im Altertum als Ausdruck von Sorgseligkeit so beliebten Akt des Schnalzens auszuüben bewegt sind. Zur Linken aber steht Admet, eine Schale darreichend, in ruhiger Stellung des freundlichsten Wirtes. Und so verbirgt er dem Gast die traurige Scene, die durch einen Vorhang von dem bisher beschriebenen offenen Raume getrennt wird, dem Zuschauer jedoch nicht verborgen bleibt.

Aus diesem dunkeln Winkel, wo eine Anzahl trostloser Frauen ihre abgeschiedene Herrin bedauern, trat ein Knabe hervor, der, den Vater beim Mantel fassend, ihn herein zu ziehen und ihm Teilnahme an dem unseligen Familiengeschick aufzunötigen gedenkt. Durch Gestalt und Handlung dieses Kindes wird nun das Innere mit dem Äußern verbunden, und das Auge kehrt gern über Gast und Knechte die Treppe hinab in das weite Vorhaus und in den Feldraum vor demselben, wo man noch einen Hausgenossen beschäftigt sieht, ein aufgehängtes Schwein zu zerstücken, um die entschiedene Speiselust des Gastes anzudeuten und auf deren Unendlichkeit scherzhaft hinzuweisen.

Da jedoch weder die wohldurchdachte Komposition noch die Anmut der Einzelnheiten, noch weniger das Glück, womit Licht und Schatten, von Farbe begleitet, einander entgegengesetzt sind, sich keineswegs durch Worte aussprechen lassen, so wünschen wir gedachtes Blatt den Kunstfreunden gelegentlich nachgebildet mitzuteilen, um die früheren Absichten durch ein Beispiel auszusprechen und wo möglich zu rechtfertigen.

Mag nun unser Leser zurückschauen auf das Verzeichnis, worin wir sämtliche Philostratische Gemälde vorausgeschickt, so

17. dunkeln, A dunkelen.

wird er gewiß mit uns die Empfindung teilen, wenn wir bekennen, daß wir höchst ungern uns in der Hälfte von einer so erfreulichen Aufstellung trennen. Viele Jahre lagen die Vorarbeiten unbenutzt; ein glücklicher Augenblick vergönnte, sie wieder vorzunehmen.

Möge das, was wir vorgetragen haben, nicht bloß gelesen, in der Einbildungskraft hervorgerufen werden, sondern in die Thatkraft jüngerer Männer übergehen. Mehr als alle Maximen, die doch jeder am Ende nach Belieben auslegt, können solche Beispiele wirken; denn sie tragen den Sinn mit sich, worauf alles ankommt, und beleben, wo noch zu beleben ist.

---

5. vorzunehmen. In A folgt: „Nun erinnert uns der enge Raum des Heftes an die Pflicht noch von einigem andern Rechenschaft zu geben."

Nachträgliches zu Philostrats Gemälden.

I.

(Über Kunst und Altertum. Zweiter Band. Drittes Heft. 1820. S. 159—169.)

Unsere Darstellung Philostratischer Gemälde, obschon von Kunstfreunden teilnehmend aufgenommen, waren wir fortzusetzen bis jetzt gehindert. Damit jedoch jener Faden nicht abreiße, bringen wir einiges in demselben Sinne, zu eben dem Zwecke, hiermit an den Tag. Möge es da oder dort in das Leben der Kunst eingreifen!

Natürliche, naive und doch weit ausdeutende Behandlung griechischer Mythologie findet sich in den alten Kunstwerken.

Theseus, als Knabe, der auf des Herkules Löwenhaut kühn losgeht, indes die andern Kinder schüchtern fliehn, ist ein schöner und erfreulicher Gedanke.

Orpheus, auf einem bezweigten Baumstamm sitzend, hat durch seine Melodieen manche Tiere herbeigezogen, deren herandringende Menge ihn zu ängstigen scheint. Die Hand ist ihm von den Saiten herabgefallen, er stützt sich auf sie. Gebückt und gleichsam zurückweichend, drückt er sich gegen die linke Seite des geschnittenen Steines. Das Angesicht ist scheu, die Haare wild. Seine zusammengezogene Stellung ziert den Raum aufs vollkommenste und giebt Gelegenheit, daß Leier und Tiere das übrige Leere geschmack- und bedeutungsvoll ausfüllen. Die Tiere sind

1. Nachträgliches zu Philostrats Gemälden. Unter diesem Titel erschien in den Nachgelassenen Werken (im vierten Bande) zuerst das hier unter II. Mitgeteilte, dann Nr. I im ersten Teil des zweiten Bandes der Quartausgabe von 1837. Dort fehlt jedoch der erste Abschnitt (Unsere Darstellung . . . eingreifen!) und der gesamte zweite Teil von „In dem Peintre-Graveur" an, den auch alle späteren Ausgaben nicht enthalten, trotzdem er nach unserer Ansicht, mit der auch Geiger und Weizsäcker übereinstimmen, zweifellos von Goethe verfaßt ist. — 15. Orpheus. Wie aus dem Inhalt hervorgeht, Beschreibung der im Verzeichnis der Philostratischen Gemälde (oben S. 353) unter Nr. 62 a erwähnten Gemme.

klein gehalten, und höchst geistreich ist der Gedanke, daß ein Schmetterling, gleichfalls angezogen, wie nach einem Lichte so nach den Augen des Sängers hinflattert.

Von neuerer Kunst, aber doch auch zu beachten und zu schätzen, ist eine geschnittene Muschel: der junge Herkules von der Tugend als einer Matrone die Keule empfangend. Dieser Gedanke scheint uns glücklich; denn wohl überlegt, so ist ein Herkules, der schon mit der Keule an den Scheideweg kommt, von selbst entschieden, etwas Tüchtiges vorzunehmen; denken wir ihn aber, daß er frank und frei als mutiger Wanderer den Thyrsus, die Blumenkränze und Weinkrüge der lockenden Wollust verschmähe und sich die Keule von der ernsten, derben Tugend erbitte, so möchte dies wohl mehr folgerecht sein. Auf unserm Kamee komponieren nur die zwei Figuren mit einander; wie allenfalls die dritte hinzuzufügen, davon kann die Rede sein, wenn wir auf diesen Gegenstand zurückkehren, der alle Betrachtung verdient, indem er, eigentlich rhetorischen Ursprungs, gleichfalls der Poesie und bildenden Kunst gewissermaßen zusagt.

Peneus, der Flußgott, über den Verlust seiner Tochter Daphne betrübt, wird von seinen untergeordneten Quellen und Bächen getröstet. Wenn man fragt, wie denn eigentlich ein Flußgott trauere, so wird jedermann antworten: indem er seicht fließt; getröstet wird er dagegen, wenn ihm frische Wasser zugeführt werden. Das Erste, als nicht bildnerisch, vermied Julius Roman. Peneus liegt, traurig ausgestreckt, über seiner noch reichlich fließenden Urne; aber das zweite Motiv des Tröstens, des Ermutigens, Frischbelebens ist dadurch so köstlich als deutlich ausgedrückt, daß vier untergeordnete Flußgötter zunächst hinter ihm ihre Urnen reichlich ausgießen, so daß ihre Wasser ihm selbst über die Füße schwellen und er also aufgefordert ist, stolzer und mutiger als sonst sich strömend zu ergießen. Der eminente Geist des Julius Roman zeigt sich auch hier in seiner Glorie.

---

5 f. eine geschnittene Muschel ... empfangend. Der Gegenstand ist im Verzeichnis nicht erwähnt. — 19. Peneus, der Flußgott. Wie schon Goethes Worte zeigen, ist hier nicht das als Nr. 72 im Verzeichnis genannte Philostratische Gemälde, sondern die Darstellung Giulio Romanos geschildert. Vergl. Schuchardt I, S. 79, Nr. 762, 4. (Meister mit dem Würfel. Bartsch 15, S. 196, Nr. 22.)

Die fromme, liebevolle Freude einer Mutter an ihrem jungen Knaben ist schon tausendmal, mehr oder weniger ehrwürdig und heilig vorgestellt und kann in Ewigkeit variiert werden.

Die heitere, muntere Lust einer jungfräulichen Wärterin an einem Kinde, dessen erste menschliche Bewegungen sie leitet und fördert, giebt zu den mannigfaltigsten, anmutigsten Darstellungen Anlaß.

Der Jüngling, der Mann, der Greis sei von diesem hohen Lebensgenuß nicht ausgeschlossen. Merkur, der einen Knaben eilig wegträgt und zurückgewendet ihn freundlichst betrachtet, Herkules und Telephus, den wir schon gerühmt, Chiron und Achill, Phönix und Achill, Pan und Olympus, Niobes Knabe und der ihn vor den Pfeilen des Apolls schützende Pädagog, und was sonst noch Väterliches und Lehrhaftes dieser Art gefunden werden kann, geben köstliche, kunstgerechte und zugleich den sittlichen Sinn rein ansprechende Bilder.

Das Höchste dieser Art vielleicht ist Simeon, entzückt über das ihm dargebrachte Jesuskind. Ein schön motiviertes Bild davon ist uns vorgekommen. Der Priester überläßt sich seinem prophetischen Entzücken, das Kind, gleichsam davon erregt, wendet sich von ihm ab, und indem es naiv die Hand ausstreckt, scheint es die Gemeinde zu segnen. Die knieende Mutter biegt sich vor und breitet die Arme aus, den Wunderknaben wieder zu empfangen. Die reiche Umgebung erlaubt, von den ernst betrachtenden Priestern und Leviten bis zur gleichgültigsten Gegenwart Geschenke tragender Kinder, eine vollkommene Stufenreihe darzustellen. Glücklicherweise hat Raphael diesen Gegenstand nicht behandelt, und so bleibt dem Künstler die Gelegenheit, ohne Vorbild nach dem Höchsten zu streben.

In dem Peintre-Graveur von Bartsch und dessen 15. Bande, Seite 446, finden wir unter den Arbeiten der Diana Ghisi Nr. 32 nach Julius Roman folgendermaßen ausgelegt:

29. In dem ... Bartsch. Das berühmte Werk von Adam von Bartsch (1757—1821), das 1803—1821 in 21 Bänden erschien. — 30. Diana Ghisi. Diana Scultor, Kupferstecherin (gest. um 1588), Tochter des Mantuaner Stechers Gio. Battista Scultor, mit ihrem Bruder Adamo in der Art des Giorgio Ghisi Mantovano thätig, dessen Familienname ihr früher fälschlich beigelegt wurde. Vergl. Schuchardt I, S. 78, Nr. 745.

„Aspasia bei Tische mit Sokrates und einem andern Philosophen Rede wechselnd. Die Männer scheinen erstaunt über die Gewalt ihrer Argumente.“

Den eben bezeichneten Gegenstand legen wir aber ganz anders aus. Nach unserer Überzeugung ist es die Magd des Hohenpriesters, die dem Petrus jenen bedenklichen Vorwurf macht: er sei auch ein Anhänger des soeben gefangen genommenen Aufrührers.

Uns hat gedachtes Blatt von jeher, noch mehr aber durch obige Auslegung des trefflichen Kunstkenners angezogen. Denn sowohl unsere Deutung als jene laufen ganz auf eins hinaus. Eine von ihrer Meinung durchdrungene Frauensperson überzeugt zwei Männer, den einen zu freundlicher Beistimmung, den andern bis zum Erschrecken. Wir wünschen jedem Kunstfreund den Anblick dieses Bildes. Von dessen Komposition hier noch soviel: an einem runden Tisch sitzt, zur Linken des Beschauers, eine derbe junge Frauensperson, hart an sie angeschlossen ein freundlich überzeugter Greis; sie hat Arme und Hände über den Tisch hingereckt nach einem an der Gegenseite sitzenden, groß gehaltenen Mann. Neben diesem brennt auf einem kleinen, viereckigen Sockel ein Feuerchen und man glaubt den vorhergegangenen Augenblick noch zu sehen, wo er seine beiden Hände darübergehalten und gewärmt habe; nun aber, da er das Wort des Mädchens vernommen, fährt er mit denselben in die Luft, und indem er die Finger ausspreizt, deutet er nicht sowohl auf Zustimmung als auf Entsetzen über das Gesagte.

Der evangelische Vorfall, wie er uns überliefert ist, kann nicht besser ins Engere gezogen, nicht bedeutender dargestellt werden. Dergleichen seltene Blätter sollte der Steindruck allgemein verbreiten, um den höheren Sinn der echten Symbolik anschaulich zu machen. Dies wäre nun einmal ein Musterbild, wie man das tiefste Leben, die gründlichste Bedeutung eines Ergebnisses vorstellen kann, ohne daß daran etwas gelegen ist, ob der heilige Petrus oder Sokrates gemeint sei.

Bei dieser Gelegenheit bemerken wir, daß man hie und da sich mit unserm Gebrauch des Wortes symbolisch nicht vereinigen kann. Wir sagen daher: dieses auf einem kleinen steinernen Untersatz brennende, unbedeutende Flämmchen stellt den frisch-flackernden Holzstoß (Lucä 22, 55) gar lakonisch vor, an welchem sich in dem

Hofe des Hohenpriesters Kriegsknechte, Wache, Polizei- und Hausdienerschaft wärmten, auch herbeigelaufene Neugierige, unter welchen Petrus mit eingedrungen. Jedermann wird gestehen, daß hier nicht an Allegorie zu denken sei. Es ist nach unserem Ausdruck ein Symbol. Das natürliche Feuer wird vorgestellt, wie ins Enge gezogen zu künstlerischem Zweck, und solche Vorstellungen nennen wir mit Recht symbolisch. Mehrere Künstler des sechzehnten Jahrhunderts waren groß hierin. Die zwölf Monate Paul Brils in sechs Blättern geben hievon ein deutliches Beispiel. Es ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild und doch mit dem Gegenstand identisch. Wie weit steht nicht dagegen Allegorie zurück; sie ist vielleicht geistreich witzig, aber doch meist rhetorisch und konventionell und immer besser, je mehr sie sich demjenigen nähert, was wir Symbol nennen. Man erlaube uns diesen Sprachgebrauch und jeder bilde sich den seinigen, nur mache er sich verständlich, da ohnehin das, worauf es ankommt, mit Worten gar nicht auszusprechen ist.

II.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Band. 1832. S. 132—138.)

1.

Cephalus und Prokris.

Nach Julius Roman.

Cephalus, der leidenschaftliche Jäger, nachdem er das Unglück, welches er unwissend in der Morgendämmerung angerichtet, gewahr worden, erfüllte mit Jammergeschrei Felsen und Wald. Hier, auf diesem nicht genug zu schätzenden Blatte, nachdem er sich aus-

8. **Paul Bril**, Hauptmeister der altflämischen Landschaftsmalerei, geboren 1554 in Antwerpen, gebildet vorwiegend bei seinem älteren Bruder Matthäus in Rom, wo er dessen Landschaften im Vatikan vollendete, und unter dem Einfluß des Annibale Caracci zu einem Hauptvertreter der dekorativen Landschaftsmalerei in Rom wurde. (Fresken in S. Cecilia, S. Maria Maggiore und dem Pal. Rospigliosi; zahlreiche Tafelbilder in fast allen größeren Galerien.) Er starb 1626 zu Rom. Vergl. die Stiche Schuchardt I, S. 152, Nr. 58. Egidius Sadeler sculp. — 22. **Cephalus und Prokris.** Dieser Abschnitt ist auch als Beilage zu Goethes Brief an Zelter vom 9. November 1830 in dem Briefwechsel beider VI, 56—59 abgedruckt (Z). Goethe übersandte dem Freunde die Arbeit mit folgenden Begleitworten: „Da hast Du Cephalus und Prokris nach meiner Art entwickelt! Stelle Dich davor, ein Stäbchen in Deiner Hand und denke bänkelsängerisch deutend, so wird es für den Augenblick wenigstens genügen. Aber hier, wo es aufhört, sollte es eigentlich anfangen, die Großheit der Darstellung eines darzustellen kaum Möglichen!" — Im Verzeichnis als Nr. 13 genannt. Vergl. S. 349 Z. 30 Anm.

getobt, sitzt er, brütend über sein Geschick, den Leichnam seiner Gattin entseelt im Schoße haltend.

Indessen hat sein Wehklagen alles, was in den waldigen Bergeshöhen lebt und webt, aus der morgendlichen Ruhe aufgeregt. Ein alter Faun hat sich herangedrängt und repräsentiert die Leidklagenden mit schmerzlichen Gesichtszügen und leidenschaftlichen Gebärden. Zwei Frauen, schon mäßiger teilnehmend, deren eine die Hand der Verblichenen faßt, als ob sie sich ihres wirklichen Abscheidens versichern wollte, gesellen sich hinzu und drücken ihre Gefühle schon zarter aus. Von oben herab, auf Zweigen sich wiegend, schaut eine Dryas, gleichfalls mit betrübt; unten hat sich der unausweichliche Hund hingelagert und scheint sich, nach frischer Beute lechzend, umzuschauen. Amor, mit der linken Hand der Hauptgruppe verbunden, zeigt mit der rechten den verhängnisvollen Pfeil vor.

Wem zeigt er ihn entgegen? Einer Karawane von Faunen, Waldweibern und Kindern, die, durch jenes Jammergeschrei erschreckt, herangefordert, die That gewahr werden, sich darüber entsetzen und in die Schmerzen der Hauptperson heftig einstimmen. Daß ihnen aber noch mehrere folgen und den Schauplatz beengen werden, dies bezeugt das letzte Mädchen des Zugs, welches von der Mutter mit heraufgerissen wird, indem es sich nach den wahrscheinlich Folgenden umsieht. Auf dem Felsen über ihren Häuptern sitzt eine Quellnymphe traurig über der ausgießenden Urne; weiter oben kommt eine Oreas eilig, sich verwundert umschauend, hervor; sie hat das Geschrei gehört, aber sich nicht Zeit genommen, ihre Haarflechten zu endigen; sie kommt, das Langhaar in der Hand hebend, neugierig und teilnehmend. Ein Rehböcklein steigt gegenüber ganz gelassen in die Höhe und zupft, als wenn nichts vorginge, sein Frühstück von den Zweigen. Damit wir aber ja nicht zweifeln, daß das alles mit Tagesanbruch sich zutrug, eilt Helios auf seinem Wagen aus dem Meere hervor. Sein Hinschauen, seine Gebärde bezeugen, daß er das Unheil vernommen, es nun erblicke und mitempfinde.

Uns aber darf es bei aufmerksamer Betrachtung nicht irren, daß die Sonne gerade im Hintergrunde aufgeht und das ganze oben beschriebene Personal wie vom Mittag her beleuchtet ist.

4. morgendlichen Ruhe, Z Morgenruhe. — 21. bezeugt, Z zeigt. — 24. der ... Urne, Z die ausgießende Urne gelehnt. — 31. zutrug, Z zutrage.

Ohne diese Fiktion wäre das Bild nicht, was es ist, und wir müssen eine hohe Kunst verehren, die sich gegen alle Wirklichkeit ihrer angestammten Rechte zu bedienen weiß.

Noch eine Bemerkung haben wir über den Vordergrund zu machen. Hier findet sich die Spur benutzender Menschenhände. Die Hauptgruppe ist vor dem tiefsten Walddickicht gelagert; der Vordergrund ist als ein einjähriger Schlag behandelt; Bäume sind nicht weit von der Wurzel abgesägt, die lebendige Rinde hat schon wieder ihren Zweig getrieben. Diesen forstmäßigen Schlag legte der Künstler weislich an, damit wir bequem und vollständig sähen, was die Bäume, wenn sie aufrecht stünden, uns verdecken müßten. Ebenso weislich ist im Mittelgrund ein Baum abgesägt, damit er uns Fluß und hintere Landschaft nicht verberge, wo Gebäude, Türme, Aquädukte und eine Mühle, als Dienerin der allernährenden Ceres thätig, uns andeuten, daß menschliche Wohnungen zwar fern seien, daß wir uns aber nicht durchaus in einer Wüste befinden.

2.

Äsop.

So wie die Tiere zum Orpheus kamen, um der Musik zu genießen, so zieht sie ein anderes Gefühl zu Äsop, das Gefühl der Dankbarkeit, daß er sie mit Vernunft begabt.

Löwe, Fuchs und Pferd nahen sich.

Die Tiere nahen sich zu der Thüre des Weisen, ihn mit Binden und Kränzen zu verehren.

Aber er selbst scheint irgend eine Fabel zu dichten; seine Augen sind auf die Erde gerichtet, und sein Mund lächelt.

Der Maler hat sehr weislich die Tiere, welche die Fabel schildert, vorgestellt, und gleich als ob es Menschen wären, führen sie einen Chor heran, von dem Theater Äsops entnommen.

Der Fuchs aber ist Chorführer, den auch Äsop in seinen Fabeln oft als Diener braucht, wie Lustspieldichter den Davus.

6. tiefsten, Z tiefen. — 18. Äsop. Verzeichnis Nr. 61. Bei Philostrat betitelt „*Μῦθοι*". Bis auf einige Kürzungen genau. — 28. gleich ... wären. „*θηρία γὰρ ξυμβάλλουσα ἀνθρώποις*," „die Tiere mit Menschen vermischend". — 31. Davus, eine Gestalt der Plautinischen Komödie, typisch für geistige Beschränktheit.

3.

Orpheus.

Zu den großen Vorzügen der griechischen Kunst gehörte, daß Bildner und Dichter einen Charakter, den sie einmal angefaßt, nicht wieder losließen, sondern durch alle denkbaren Fälle durchführten. Orpheus war ihnen das Gefäß, in welches sie alle Wirkungen der Dichtkunst niederlegten; rohe Menschen sollte er der Sittlichkeit näher führen, Flüsse, Wälder und Tiere bezaubern und endlich gar dem Hades eine Verstorbene wieder abzwingen.

Orpheus ist in der Mitte von lebendigen und leblosen Geschöpfen vorgestellt, die sich um ihn versammeln; Löw' und Keuler stehen zunächst und horchen, Hirsch und Hase sind durch die fürchterliche Gegenwart ihres Erbfeindes nicht erschreckt; auch andere, denen er sonst feindselig nachzujagen pflegt, ruhen in der Gegenwart des Ruhenden. Von Geflügel sind nicht die Singvögel des Waldes allein, sondern auch der krächzende Häher, die geschwätzige Krähe und Jupiters Adler gegenwärtig. Dieser, mit ausgespannten Flügeln schwebend, schaut unverwandt auf Orpheus, und des nahen Hasens nicht gewahrend, hält er den Schnabel geschlossen, eine Wirkung der besänftigenden Musik. Auch Wölfe und Schafe stehen vermischt und erstaunt. Aber noch ein größeres Wagestück besteht der Maler; denn Bäume reißt er aus ihren Wurzeln, führt sie dem Orpheus zu und stellt sie im Kreise umher. Diese Fichte, Zypresse, Erle, Pappel und andere dergleichen Bäume, mit händegleich verschlungenen Ästen, umgeben den Orpheus; ein Theater gleichsam bilden sie um ihn her, so daß die Vögel als Zuhörer auf den Zweigen sitzen mögen, daß Orpheus in frischem Schatten singe.

Er aber sitzt, die keimende Bartwolle um die Wange, die glänzende Goldmütze auf dem Haupte; sein Auge aber ist geistreich, zartblickend, von dem Gotte voll, den er besingt. Auch seine Augenbrauen scheinen den Sinn seiner Gesänge auszudrücken, nach dem Inhalt beweglich.

Der linke Fuß, der auf der Erde steht, trägt die Zither, die auf dem Schenkel ruht, der rechte hingegen deutet den Takt an, indem er den Boden mit der Sohle schlägt; die rechte Hand hält das Plektrum fest und ragt über die Saiten hin, indessen

2. Orpheus. Verzeichnis Nr. 62. Die Einleitung ist von Goethe hinzugefügt.

der Ellenbogen anliegt und die Handwurzel inwärts gebeugt ist; die Linke dagegen berührt die Saiten mit geraden Fingern.

4.

Die Andrier.

Sehet den Quellgott auf einem wohlgeschichteten Bette von Trauben, aus denen durch seinen Druck eine Quelle zu entspringen scheint. Sie gewährt den Andriern Wein, und sie sind im Genuß dieser Gabe vorgestellt. Der Gott hat ein rotes aufgeschwollenes Gesicht, wie es einem Trinker geziemt, und Thyrsen wachsen um ihn her, wie sonst die Rohre an wasserreichen Orten. An beiden Ufern seht ihr die Andrier singend und tanzend; Mädchen und Knaben sind mit Epheu gekrönt, einige trinken, andere wälzen sich schon an der Erde.

Sehet ihr weiter hinaus über diese verbreiteten Feste, so seht ihr den Bach schon ins Meer fließen, wo an der Mündung die Tritonen mit schönen Muscheln ihn auffassen, zum Teil trinkend und zum Teil blasend versprühen. Einige, schon trunken, tanzen und springen, so gut es ihnen gelingen will. Indessen ist Dionysus mit vollen Segeln angekommen, um an seinem Feste teilzunehmen. Schon hat das Schiff im Hafen Anker geworfen, und vermischt folgen ihm Satyre, Silenen, das Lachen und Komus, zwei der besten Trinker unter den Dämonen.

---

2. Fingern. Den Schlußsatz, auf das künftige Schicksal des Orpheus bezüglich, hat Goethe unterdrückt. — 4. Die Andrier. Verzeichnis Nr. 67. Sehr verkürzt.

Antik und Modern.

(Über Kunst und Altertum. Zweiter Band. Erstes Heft. 1818. S. 145—162.)

Da ich in vorstehendem genötigt war, zu Gunsten des Altertums, besonders aber der damaligen bildenden Künstler, so viel Gutes zu sagen, so wünschte ich doch nicht mißverstanden zu werden, wie es leider gar oft geschieht, indem der Leser sich eher auf den Gegensatz wirft, als daß er zu einer billigen Ausgleichung sich geneigt fände. Ich ergreife daher eine dargebotene Gelegenheit, um beispielweise zu erklären, wie es eigentlich gemeint sei, und auf das ewig fortdauernde Leben des menschlichen Thuns und Handelns unter dem Symbol der bildenden Kunst hinzudeuten.

Ein junger Freund, *Karl Ernst Schubarth*, in seinem Hefte *Zur Beurteilung Goethes*, welches ich in jedem Sinne zu schätzen und dankbar anzuerkennen habe, sagt: „Ich bin nicht der Meinung wie die meisten Verehrer der Alten, unter die Goethe selbst gehört, daß in der Welt für eine hohe, vollendete Bildung der Menschheit nichts ähnlich Günstiges sich hervorgethan habe wie bei den Griechen.“ Glücklicherweise können wir diese Differenz mit Schubarths eigenen Worten ins Gleiche bringen, indem er spricht: „Von unserem Goethe aber sei es gesagt, daß ich Shakespeare ihm darum vorziehe, weil ich in Shakespeare einen solchen tüchtigen, sich selbst unbewußten Menschen gefunden zu haben glaube, der mit höchster Sicherheit, ohne alles Räsonnieren, Reflektieren, Subtilisieren, Klassifizieren und Potenzieren den wahren und falschen Punkt der Menschheit überall so genau, mit so nie

1. *Antik und Modern.* Zweiter Druck in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 74—85. — Freiherr Göler von Ravensburg sagt (Goethe-Jahrbuch VII, 317 f.), daß Goethes Vorliebe für die Antike in diesem Aufsatz am bedeutsamsten zum Ausdruck komme. — 3. *in vorstehendem.* Der Aufsatz folgt in Kunst und Altertum und in der Ausgabe letzter Hand unmittelbar auf den über Philostrats Gemälde. — 12. *Karl Ernst Schubarth* (1796—1861). Sein hier genanntes Heft erschien in Breslau 1817, dann zu zwei Bänden erweitert unter dem Titel „Zur Beurteilung Goethes mit Beziehung auf verwandte Litteratur und Kunst“ ebenda 1818. Über seine Beziehungen zu Goethe vergl. Bd. 31, S. 335 Z. 18 Anm.

irrendem Griff und so natürlich hervorhebt, daß ich zwar am Schluß bei Goethe immer das nämliche Ziel erkenne, von vorn herein aber stets mit dem Entgegengesetzten zuerst zu kämpfen, es zu überwinden und mich sorgfältig in acht zu nehmen habe, daß ich nicht für blanke Wahrheit hinnehme, was doch nur als entschiedener Irrtum abgelehnt werden soll."

Hier trifft unser Freund den Nagel auf den Kopf; denn gerade da, wo er mich gegen Shakespeare im Nachteil findet, stehen wir im Nachteil gegen die Alten. Und was reden wir von den Alten? Ein jedes Talent, dessen Entwickelung von Zeit und Umständen nicht begünstigt wird, so daß es sich vielmehr erst durch vielfache Hindernisse durcharbeiten, von manchen Irrtümern sich losarbeiten muß, steht unendlich im Nachteil gegen ein gleichzeitiges, welches Gelegenheit findet, sich mit Leichtigkeit auszubilden und, was es vermag, ohne Widerstand auszuüben.

Bejahrten Personen fällt aus der Fülle der Erfahrung oft bei Gelegenheit ein, was eine Behauptung erläutern und bestärken könnte; deshalb sei folgende Anekdote zu erzählen vergönnt. Ein geübter Diplomat, der meine Bekanntschaft wünschte, sagte, nachdem er mich bei dem ersten Zusammentreffen nur überhin angesehen und gesprochen, zu seinen Freunden: „Voilà un homme qui a eu de grands chagrins!" Diese Worte gaben mir zu denken. Der gewandte Gesichtsforscher hatte recht gesehen, aber das Phänomen bloß durch den Begriff von Duldung ausgedrückt, was er auch der Gegenwirkung hätte zuschreiben sollen. Ein aufmerksamer, gerader Deutscher hätte vielleicht gesagt: „Das ist auch Einer, der sich's hat sauer werden lassen!"

Wenn sich nun in unseren Gesichtszügen die Spur überstandenen Leidens, durchgeführter Thätigkeit nicht auslöschen läßt, so ist es kein Wunder, wenn alles, was von uns und unserem Bestreben übrig bleibt, dieselbe Spur trägt und dem aufmerksamen Beobachter auf ein Dasein hindeutet, das in einer glücklichsten Entfaltung so wie in der notgedrungensten Beschränkung sich gleich zu bleiben und, wo nicht immer die Würde, doch wenigstens die Hartnäckigkeit des menschlichen Wesens durchzuführen trachtete.

Lassen wir also Altes und Neues, Vergangenes und Gegenwärtiges fahren und sagen im allgemeinen: Jedes künstlerisch Hervorgebrachte versetzt uns in die Stimmung, in welcher sich der Verfasser befand. War sie heiter und leicht, so werden wir uns

frei fühlen; war sie beschränkt, sorglich und bedenklich, so zieht sie uns gleichmäßig in die Enge.

Nun bemerken wir bei einigem Nachdenken, daß hier eigentlich nur von der Behandlung die Rede sei; Stoff und Gehalt kommt nicht in Betracht. Schauen wir sodann diesem gemäß in der Kunstwelt frei umher, so gestehen wir, daß ein jedes Erzeugnis uns Freude macht, was dem Künstler mit Bequemlichkeit und Leichtigkeit gelungen. Welcher Liebhaber besitzt nicht mit Vergnügen eine wohlgeratne Zeichnung oder Radierung unseres Chodowiecki? Hier sehen wir eine solche Unmittelbarkeit an der uns bekannten Natur, daß nichts zu wünschen übrig bleibt. Nur darf er nicht aus seinem Kreise, nicht aus seinem Format herausgehen, wenn nicht alle seiner Individualität gegönnten Vorteile sollen verloren sein.

Wir wagen uns weiter und bekennen, daß Manieristen sogar, wenn sie es nur nicht allzuweit treiben, uns viel Vergnügen machen und daß wir ihre eigenhändigen Arbeiten sehr gern besitzen. Künstler, die man mit diesem Namen benennt, sind mit entschiedenem Talente geboren; allein sie fühlen bald, daß nach Verhältnis der Tage so wie der Schule, worein sie gekommen, nicht zu Federlesen Raum bleibt, sondern daß man sich entschließen und fertig werde müsse. Sie bilden sich daher eine Sprache, mit welcher sie ohne weiteres Bedenken die sichtbaren Zustände leicht und kühn behandeln und uns mit mehr oder minderm Glück allerlei Weltbilder vorspiegeln, wodurch denn manchmal ganze Nationen mehrere Dezennien hindurch angenehm unterhalten und getäuscht werden, bis zuletzt einer oder der andere wieder zur Natur und höheren Sinnesart zurückkehrt.

Daß es bei den Alten auch zuletzt auf eine solche Art von Manier hinauslief, sehen wir an den Herkulanischen Altertümern; allein die Vorbilder waren zu groß, zu frisch, wohlerhalten und gegenwärtig, als daß ihre Dutzendmaler sich hätten ganz ins Nichtige verlieren können.

Treten wir nun auf einen höhern und angenehmern Standpunkt und betrachten das einzige Talent Raphaels. Dieser, mit

10. Chodowiecki. Mit diesem Urteil über den berühmten Berliner Sittenschilderer Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726—1801) ist das frühere Urteil Goethes über die Berliner Kunst (S. 167 f.) zu vergleichen. Schuchardt I, S. 109, Nr. 49 u. 50 verzeichnet nur wenige Blätter von ihm.

dem glücklichsten Naturell geboren, erwuchs in einer Zeit, wo man redlichste Bemühung, Aufmerksamkeit, Fleiß und Treue der Kunst widmete. Vorausgehende Meister führten den Jüngling bis an die Schwelle, und er brauchte nur den Fuß aufzuheben, um in den Tempel zu treten. Durch Peter Perugin zur sorgfältigsten Ausführung angehalten, entwickelt sich sein Genie an Leonard da Vinci und Michel Angelo. Beide gelangten während eines langen Lebens ungeachtet der höchsten Steigerung ihrer Talente kaum zu dem eigentlichen Behagen des Kunstwirkens; jener hatte sich, genau besehen, wirklich müde gedacht und sich allzusehr am Technischen abgearbeitet; dieser, anstatt uns zu dem, was wir ihm schon verdanken, noch Überschwängliches im Plastischen zu hinterlassen, quält sich die schönsten Jahre durch in Steinbrüchen nach Marmorblöcken und -bänken, so daß zuletzt von allen beabsichtigten Heroen des Alten und Neuen Testamentes der einzige Moses fertig wird, als ein Musterbild dessen, was hätte geschehen können und sollen. Raphael hingegen wirkt seine ganze Lebenszeit hindurch mit immer gleicher und größerer Leichtigkeit. Gemüts- und Thatkraft stehen bei ihm in so entschiedenem Gleichgewicht, daß man wohl behaupten darf, kein neuerer Künstler habe so rein und vollkommen gedacht als er und sich so klar ausgesprochen. Hier haben wir also wieder ein Talent, das uns aus der ersten Quelle das frischeste Wasser entgegensendet. Er gräzisiert nirgends; fühlt, denkt, handelt aber durchaus wie ein Grieche. Wir sehen hier das schönste Talent zu ebenso glücklicher Stunde entwickelt, als es unter ähnlichen Bedingungen und Umständen zu Perikles Zeit geschah.

Und so muß man immer wiederholen: Das geborne Talent wird zur Produktion gefordert; es fordert dagegen aber auch eine natur- und kunstgemäße Entwickelung für sich; es kann sich seiner Vorzüge nicht begeben und kann sie ohne äußere Zeitbegünstigung nicht gemäß vollenden.

Man betrachte die Schule der Caracci. Hier lag Talent, Ernst, Fleiß und Konsequenz zum Grunde, hier war ein Element, in welchem sich schöne Talente natur- und kunstgemäß entwickeln

5. Peter Perugin, gen. Perugino (1446—1524), der berühmte Lehrer Raffaels seit 1499. — 15. Moses. Neben den Statuen der Sklaven (Louvre) und der Lea und Rahel ist die weltberühmte Kolossalstatue des Moses in S. Pietro in vincoli zu Rom die einzige Figur, welche Michelangelo von seinem ersten Riesenplan für das Grabdenkmal des Papstes Julius II. ausgeführt hat. — 32. Caracci, die „Akademie" der Caracci und die von derselben ausgehende Malerschule von Bologna. Vergl. auch S. 292, Z. 14 Anm.

konnten. Wir sehen ein ganzes Dutzend vorzüglicher Künstler von dort ausgehen, jeden in gleichem, allgemeinen Sinn sein besonderes Talent üben und bilden, so daß kaum nach der Zeit ähnliche wieder erscheinen konnten.

Sehen wir ferner die ungeheuren Schritte, welche der talentreiche Rubens in die Kunstwelt hineinthut! Auch er ist kein Erdgeborner; man schaue die große Erbschaft, in die er eintritt, von den Urvätern des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts durch alle die trefflichen des sechzehnten hindurch, gegen dessen Ende er geboren wird.

Betrachtet man neben und nach ihm die Fülle niederländischer Meister des siebzehnten, deren große Fähigkeiten sich bald zu Hause, bald südlich, bald nördlich ausbilden, so wird man nicht leugnen können, daß die unglaubliche Sagazität, womit ihr Auge die Natur durchdrungen, und die Leichtigkeit, womit sie ihr eignes gesetzliches Behagen ausgedrückt, uns durchaus zu entzücken geeignet sei. Ja, in so fern wir dergleichen besitzen, beschränken wir uns gern ganze Zeiten hindurch auf Betrachtung und Liebe solcher Erzeugnisse und verargen es Kunstfreunden keineswegs, die sich ganz allein im Besitz und Verehrung dieses Faches begnügen.

Und so könnten wir noch hundert Beispiele bringen, das, was wir aussprechen, zu bewahrheiten. Die Klarheit der Ansicht, die Heiterkeit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mitteilung, das ist es, was uns entzückt; und wenn wir nun behaupten, dieses alles finden wir in den echt griechischen Werken, und zwar geleistet am edelsten Stoff, am würdigsten Gehalt, mit sicherer und vollendeter Ausführung, so wird man uns verstehen, wenn wir immer von dort ausgehen und immer dort hinweisen. Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei's.

Ebenso ist es mit dem schriftstellerischen Verdienste. Das Faßliche wird uns immer zuerst ergreifen und vollkommen befriedigen; ja, wenn wir die Werke eines und desselben Dichters vornehmen, so finden wir manche, die auf eine gewisse peinliche Arbeit hindeuten, andere dagegen, weil das Talent dem Gehalt und der Form vollkommen gewachsen war, wie freie Naturerzeugnisse hervortreten. Und so ist unser wiederholtes, aufrichtiges Bekenntnis, daß keiner Zeit versagt sei, das schönste Talent hervorzubringen, daß aber nicht einer jeden gegeben ist, es vollkommen würdig zu entwickeln.

Und so führen wir noch zum Schlusse einen neueren Künstler vor, um zu zeigen, daß wir nicht eben gar zu hoch hinaus wollen, sondern auch mit bedingten Werken und Zuständen zufrieden sind. Sebastian Bourdon, ein dem siebzehnten Jahrhundert angehöriger Künstler, dessen Name wohl jedem Kunstliebhaber mehrmals um die Ohren gesummt, dessen Talent jedoch in seiner echten Individualität nicht immer verdiente Anerkennung genossen hat, liefert uns vier eigenhändig radierte Blätter, in welchen er den Verlauf der Flucht nach Ägypten vollständig vorführt.

Man muß zuvörderst den Gegenstand wohl gelten lassen, daß ein bedeutendes Kind aus uraltem Fürstenstamme, dem beschieden ist, künftig auf die Welt ungeheuern Einfluß zu haben, wodurch das Alte zerstört und ganz Erneutes dagegen herangeführt wird, daß ein solcher Knabe in den Armen der liebevollsten Mutter, unter Obhut des bedächtigsten Greises geflüchtet und mit göttlicher Hülfe gerettet werde. Die verschiedenen Momente dieser bedeutenden Handlung sind hundertmal vorgestellt, und manche hiernach entsprungene Kunstwerke reißen uns oft zur Bewunderung hin.

Von den vier gemeldeten Blättern haben wir jedoch folgendes zu sagen, damit ein Liebhaber, der sie nicht selbst vor Augen schaut, einigermaßen unsern Beifall beurteilen möge. In diesen Bildern erscheint Joseph als die Hauptperson; vielleicht waren sie für eine Kapelle dieses Heiligen bestimmt.

I.

Das Lokal mag für den Stall zu Bethlehem, unmittelbar nach dem Scheiden der drei frommen Magier, gehalten werden; denn in der Tiefe sieht man noch die beiden bewußten Tiere. Auf einem erhöhteren Hausraum ruht Joseph, anständig in Falten gehüllt, auf das Gepäck gebettet, wider den hohen Sattel gelehnt, worauf das heilige Kind, so eben erwachend, sich rührt. Die

4. Sebastian Bourdon, hervorragender französischer Maler, geboren 1616 in Montpellier, gebildet zuerst in Paris, dann in Rom unter dem Einfluß der Caracci und des Nikolaus Poussin, thätig in Paris (an der Leitung der 1648 gegründeten Akademie beteiligt), dann in Stockholm für die Königin Christine von Schweden, seit 1654 wieder in Paris, wo er 1658—1663 sein nur in Stichen erhaltenes Hauptwerk, den mythologisch-allegorischen Gemäldecyklus im Palaste des Präsidenten de Bretonvilliers schuf und 1671 starb. Die Caracci, Nik. Poussin, in den Landschaften Claude Lorrain, und in den Tierstücken Benedetto Castiglione (vergl. S. 281, Z. 28 Anm.) stehen ihm kunsthistorisch am nächsten. Von seinen Stichen ist die oben erörterte „Ruhe auf der Flucht" neben den sieben Werken der Barmherzigkeit und seinen Landschaften der bedeutendste. Vergl. Robert Dumesnil I, S. 134. Schuchardt I, S. 196, Nr. 10 ff. — 12. ungeheuern, A ungeheuren.

Mutter daneben ist in frommem Gebete begriffen. Mit diesem ruhigen Tagesanbruch kontrastiert ein höchst bewegter, gegen Joseph heranschwebender Engel, der mit beiden Händen nach einer Gegend hindeutet, die, mit Tempeln und Obelisken geschmückt, ein Traumbild Ägyptens hervorruft. Zimmermanns-Handwerkzeug liegt vernachlässigt am Boden.

II.

Zwischen Ruinen hat sich die Familie nach einer starken Tagreise niedergelassen. Joseph, an das beladene lastbare, aus einem Steintroge sich nährende Tier gelehnt, scheint einer augenblicklichen Ruhe stehend zu genießen; aber ein Engel fährt hinter ihm her, ergreift seinen Mantel und deutet nach dem Meere hin. Joseph, in die Höhe schauend und zugleich nach des Tieres Futter hindeutend, möchte noch kurze Frist für das müde Geschöpf erbitten. Die heilige Mutter, die sich mit dem Kind beschäftigte, schaut verwundert nach dem seltsamen Zwiegespräch herum; denn der Himmelsbote mag ihr unsichtbar sein.

III.

Drückt eine eilende Wanderschaft vollkommen aus. Sie lassen eine große Bergstadt zur Rechten hinter sich. Knapp am Zaum führt Joseph das Tier einen Pfad hinab, welchen sich die Einbildungskraft um desto steiler denkt, weil wir davon gar nichts, vielmehr gleich unten hinter dem Vordergrunde das Meer sehen. Die Mutter auf dem Sattel weiß von keiner Gefahr; ihre Blicke sind völlig in das schlafende Kind versenkt. Sehr geistvoll ist die Eile der Wandernden dadurch angedeutet, daß sie schon das Bild größtenteils durchzogen haben und im Begriff sind, auf der linken Seite zu verschwinden.

IV.

Ganz im Gegensatz des vorigen ruhen Joseph und Maria in der Mitte des Bildes auf dem Gemäuer eines Röhrbrunnens. Joseph, dahinter stehend und herüber gelehnt, deutet auf ein im Vordergrund umgestürztes Götzenbild und scheint der heiligen Mutter dieses bedeutende Zeichen zu erklären. Sie, das Kind an der Brust, schaut ernst und horchend, ohne daß man wüßte, wonach sie blickt. Das entbürdete Tier schmaust hinterwärts an

reich grünenden Zweigen. In der Ferne sehen wir die Obelisken wieder, auf die im Traume gedeutet war. Palmen in der Nähe überzeugen uns, daß wir in Ägypten schon angelangt sind.

Alles dieses hat der bildende Künstler in so engen Räumen mit leichten, aber glücklichen Zügen dargestellt. Durchdringendes, vollständiges Denken, geistreiches Leben, Auffassen des Unentbehrlichsten, Beseitigung alles Überflüssigen, glücklich flüchtige Behandlung im Ausführen: dies ist es, was wir an unsern Blättern rühmen, und mehr bedarf es nicht; denn wir finden hier so gut als irgend wo die Höhe der Kunst erreicht. Der Parnaß ist ein Montserrat, der viele Ansiedelungen in mancherlei Etagen erlaubt; ein jeder gehe hin, versuche sich, und er wird eine Stätte finden, es sei auf Gipfeln oder in Winkeln.

---

8. Ausführen: dies; A Ausführen. Dies. — 11. Montserrat. Das durch seine Benediktinerabtei und dessen auf den einzelnen Spitzen zerstreuten Einsiedeleien berühmte zerklüftete, den Zacken einer Säge (serra = Säge) vergleichbare Felsengebirge in der spanischen Provinz Barcelona.

Ausgrabungen.

(Über Kunst und Altertum. Zweiter Band. Erstes Heft. 1818. S. 182—192.)

Da der Mensch nicht immer schaffen und hervorbringen kann, obschon solches freilich für ihn das Wünschenswerteste bleibt, so unterhält und erfreut ihn doch, wenn er das Verlorene aufsucht, das Zerstörte wieder herstellt, das Zerstreute sammelt, ordnet und belebt. Deswegen haben wir alle mit einander so große Lust am Ausgraben verschütteter Denkmale der Vorzeit und nehmen an solchen Bemühungen den lebhaftesten Anteil. Das neueste dieser Art, wovon uns Kenntnis zugekommen, teilen wir mit und hoffen das Geschäft der Unternehmer und die Liebhaberei des Publikums gleichzeitig zu befördern.

Wiesbaden. Der königl. preußische Hofrat Hr. Dorow hat unter Vergünstigung des Großherzogl. nassauischen Ministeriums die in Wiesbadens Umgegend liegenden Grabhügel aufgegraben und mit besonderer Aufmerksamkeit und guter Methode dergleichen mehr als hundert untersucht. Indem er nun jedes geöffnete Grab für sich behandelte, mit seinen Vorkommenheiten beschrieb, sich

1. Ausgrabungen. Der Bericht besteht, abgesehen von der Einleitung, aus drei Teilen. Von diesen haben wir den ersten, von der Stadt Velleja handelnden, fortgelassen, weil er augenscheinlich von Meyer herrührt. Dagegen lassen sich die beiden anderen mit höherer Sicherheit Goethen zuweisen. Über den zweiten schreibt er an Dorow (30. November 1818): „Im vierten Hefte Kunst und Altertum werden Sie unter andern Ausgrabungen auch der Ihrigen freundlich gedacht finden. Sie werden daraus ersehen, daß wir unsrer abwesenden Freunde immer eingedenk bleiben. Mit wenigen, aber redlich günstigen Worten gedenken wir Ihres Bemühens und Bestehens." Freilich läßt das „wir" einen bestimmten Schluß auf den Verfasser nicht zu. Bei dem letzten Teile spricht das Durchbrechen des naturwissenschaftlichen Interesses für Goethe. Beide Abschnitte sind endlich am Stile als sein Eigentum zu erkennen. — 13. Dorow. Wilhelm Dorow (1790—1846) war mit Goethe persönlich bekannt. Er veröffentlichte die Ergebnisse seiner Ausgrabungen in den zwei Heften „Opferstätten und Grabhügel der Germanen und Römer am Rhein" 1819—1820, von denen das erste durch Meyer in Kunst und Altertum II, 2 besprochen wurde. Sein späteres Werk: „Die Denkmale germanischer und römischer Zeit in den rheinisch-westphälischen Provinzen" (1823—1826) enthielt auch einen Beitrag Goethes. — 14. Großherzogl., richtiger Kurfürstlich. Die Bezeichnung beruht auf einer Verwechselung des Ranges der beiden damals bestehenden hessischen Staaten. ...

aller Meinungen enthielt und nur um reine Darstellung und sichere Aufbewahrung besorgt war, so verdiente er die große und reiche Ausbeute, die ihm geworden ist.

Derselbe fand Gefäße aller Art von Bronze und Glas, Waffen von Stein, Eisen und Bronze, Männer- und Weiberschmuck, Grabschriften, an achtzigerlei Ringe von Bronze, gefärbtes Glas, Bernstein, Lampen, Amulette. In einem der Hügel und dessen gemauertem Gewölbe fand man nebst vieler Asche ein herrlich Exemplar der Venusmuschel und andere Dinge. Das merkwürdigste war eine Opferstätte der Deutschen, wovon er uns die höchst empfehlungswerte Beschreibung mitteilte.

Die Abbildungen der aufgefundenen Gegenstände hat Herr Hundeshagen übernommen; sie werden in Steindruck nächstens erscheinen, begleitet von einem erklärenden Werke, dessen Subskriptions-Anzeige wir dem Liebhaber deutscher Altertümer wohl nicht dringender empfehlen dürfen.

Weimar. Bei Groß-Romstedt, ohngefähr zwei Stunden von der Stadt, macht die Lage eines großen Grabhügels den Beobachter aufmerksam. Die erst von Süden nach Norden fließende, dann aber sich ostwärts umbiegende Ilm neigt sich zur Zusammenkunft mit der Saale, die ihren unveränderten Lauf von Süden nach Norden fortsetzt. Diese Richtung der Flüsse deutet auf eine Erhöhung zwischen beiden.

Und nun hat auf der höchsten, die ganze Gegend überschauenden Höhe ein altes, halbgebildetes Volk den Ruheplatz für seine Toten gewählt. Die ersten Leichen legte man in einen großen Ovalkreis neben einander, durch rohe Holzstämme geschieden; die folgenden aber mit wenig zwischen geschichteten Steinen und Erde lagenweise darüber.

Waffen fanden sich keine; vielleicht wenn dieses Volk welche hatte, waren die Lebenden klug genug, sie zu ihrem Gebrauche zurückzubehalten. Auch an Schmuck fand sich wenig und was die Ausbeute gewesen, davon werden die Kuriositäten zunächst Rechenschaft geben.

Wenn aber für Kunst im Altertum nicht allzuviel gefunden worden, so ist dagegen dem in vergangene Zeiten gern zurück-

33 f. davon ... geben. Die „Kuriositäten" enthalten nichts über diesen Gegenstand.

schauenden Naturforscher ein großer Gewinn entsprungen, indem die vorgefundenen Skelette, deren man ein vollständiges in dem Jenaischen Museum niedergelegt, die wichtigsten Betrachtungen veranlassen.

Wahrscheinlich gehörte dieses Volk zu den nomadischen, die bei den großen Völkerzügen von der Ostsee her sich freiwillig oder genötigt bewegten. Eine Zeitlang muß ihr Wohnsitz in dieser Gegend geblieben sein, wie die ruhige successive Bestattung der Körper andeutet. An den Schädeln fand man keine Verwundung, das Beisammenliegen von Männern, Weibern und Kindern möchte wohl eine ruhige Nomadenhorde andeuten. Das Merkwürdigste jedoch vor allem andern ist die herrliche Gestalt dieser Knochenreste; die Körper sind weder bedeutend groß noch stark, die Schädel jedoch (wir sagen es mit Einstimmung unseres Freundes Blumenbach) von der größten Schönheit. Die Organe, nach Gallischen Bestimmungen ausgesprochen, bezeichnen ein Volk mit den glücklichsten Sinnen für die Außenwelt begabt, nicht weniger mit allen Eigenschaften, worauf sich Dauer und Glück der Familien und Stämme gründet. Das Organ des Enthusiasmus fehlt ganz auf der Höhe des Scheitels, dagegen vermißt man sehr gern die garstigen egoistischen Auswüchse, die sich hinter den Ohren eines ausgearteten Menschengeschlechts zu verbergen pflegen.

Durchaus haben die Schädel eine Familienähnlichkeit; ebenso sind sie einander an Gesundheit gleich. Obere und untere Kinnlade, Zahnstellung und Erhaltung der Zähne sind als Muster beim Vortrag physiologischer Anatomie zu empfehlen; wie denn kein hohler Zahn gefunden worden, die fehlenden aber offenbar beim Ausgraben und Transport ausgefallen. Man verzeihe, wenn diese vorläufige Notiz am unrechten Orte scheinen sollte; wir kommen darauf zurück, wo von Gestaltung organischer Naturen die Rede sein darf.

---

14 f. Blumenbach. Johann Friedrich Blumenbach (1752—1840), berühmter Naturforscher in Göttingen, mit dem Goethe seit 1785 in regem freundschaftlichem Verkehr stand. — 15. Gallischen. Nach den Bestimmungen des berühmtesten aller Phrenologen Franz Joseph Gall (1758—1828).

Kölner Domriß von Moller.

(Über Kunst und Altertum. Zweiter Band. Zweites Heft. 1820. S. 78—80.)

— — — — — — — — — — — — — — —

Um nun aber das große, durch die Einbildungskraft kaum zu erreichende Gebäude auch für solche Personen anschaulich und deutlich zu machen, welche weniger Fertigkeit besitzen, über Werke der Architektur sich aus bloßen Linienumrissen zu verständigen, hat der Herausgeber gesorgt, daß neben den Abdrücken des gedachten Risses auch Gegendrücke zu haben seien, wodurch der Kunstfreund in den Stand gesetzt wird, die Vorderseite des Domgebäudes vor seinen Augen aufzurichten.

Ein solches ist bei uns in Weimar geschehen, indem Herr Oberbaudirektor Coudray sich die Mühe gegeben, ein dergleichen Doppelexemplar auf Leinwand zu fügen und dasselbe so kräftig als fleißig mit Aquarellfarben auszumalen. Zu diesem ersten Versuche gehörte manche theoretische und praktische Kenntnis; besondere Einsicht und Aufmerksamkeit war erforderlich, um die Schatten richtig zu werfen, wobei der Grundriß gute Dienste leistete, und das Werk in seinen Teilen vor- und rücktretend so belebt wurde, daß man einen perspektivischen Riß vor sich zu sehen glaubte. Auch im einzelnen ward nichts versäumt; die fehlenden Statuen sind im alten Sinne eingezeichnet und manches Andere zum ganzen förderliche beobachtet worden.

Die Mühe einer solchen Ausführung aber ist so groß, daß sie kaum jemand zum zweitenmal unternehmen würde, wenn

1. Kölner Domriß von Moller. Vergl. Schuchardt I, S. 224, Nr. 106. Geiger hat (Goethe-Jahrbuch V, 299) bewiesen, daß Goethe der Verfasser dieser Darlegung ist. Sie schließt sich an eine kurze Besprechung des Domrisses durch Meyer an. Goethe schreibt diesem am 26. Oktober 1819: „Den Punkt wegen des ausgemalten Domrisses habe ehrenhalber etwas erweitert, glaube aber nicht, daß ich aus dem Verantwortlichen herausgegangen bin." Äußerlich ist Goethes Anteil von dem des Freundes durch einen Strich geschieden. — Über Moller siehe S. 272 Z. 13 Anm. — Im ersten Druck steht über dem ganzen Aufsatz statt des Titels die Zahl 20. Er ist dort in eine Reihe von Kunstnachrichten eingefügt, von denen nur noch die letzte von Goethe verfaßt ist. — 13. Clemens Wenceslaus Coudray (1775—1845), seit 1816 in Weimarischen Diensten. Siehe Bd. 25, S. 89 und 161, sowie unten S. 540.

Technik und Handwerk nicht eingreifen und durch die ihnen eigenen Hülfsmittel in einer gewissen Folge die Behandlung erleichtern. Daher möchte wünschenswert sein zu allgemeiner Verbreitung eines solchen Anschauens, daß Herr Moller selbst dergleichen Exemplare auszuarbeiten sich entschlösse. Buchbinder, Tapezier, Architekt und Dekorateur, zusammen verstanden, mehrere Exemplare auf einmal in einem großen Raum anlegend, schattierend, kolorierend, müßten sich hiebei in die Hand arbeiten und wohlbedacht und eingeübt das Unternehmen leichter vollbringen. Wobei keine Frage ist, daß sich Liebhaber und Abnehmer finden würden; ja vielleicht wäre eine Subskription zu versuchen, welche schwerlich mißlingen dürfte. Man verzeihe uns, wenn wir allzudringend erscheinen! Das Vergnügen aber, ein solches einziges Gebäude und dessen vollständige Intention mit Augen zu schauen, gönnen wir unsern Landsleuten so gern und wir sehen hierin zugleich eine Vorbereitung zu ernster und nützlicher Aufnahme des Boisseréeschen Domwerks, wovon wir nun bald das erste Heft zu erwarten haben.

Soeben vernehmen wir, daß Herr Geh. Oberbaurat Schinkel in Berlin ein gleiches kolossales Bild verfertigte, welches das Glück hat, in Ihro Majestät Palais aufgestellt zu sein.

---

18. Schinkel. Vergl. S. 423.

Vergleichung zweier antiken Pferdeköpfe.

(Über Kunst und Altertum. Zweiter Band. Zweites Heft. 1820. S. 88—98.)

Obwohl England schon seit mehreren Jahren in den Denkmalen, welche Lord Elgin aus Griechenland mitgebracht, die höchsten Schätze der Kunst erworben, so scheint der Streit der Meinungen über dieselben in Betreff ihres wahren Werts noch nicht ganz geschlichtet, wie aus zwei kleinen im Jahr 1818 zu London erschienenen Schriften geschlossen werden kann, welche Herr R. B. Haydon, ein wackerer Historienmaler, verfaßte. Die erste derselben führt den Titel: Sentiment des connoisseurs sur les Ouvrages de l'art, comparé avec celui des artistes et plus particulièrement sur les marbres de Lord Elgin. 19 S. in 8. Die andere: Comparaison entre la tête d'un des chevaux de Venise, qui étoient sur l'arc triomphal des Tuilleries, et qu'on dit être de Lysippe, et la tête du cheval d'Elgin du Parthenon. 15 S. in 8. nebst einem Kupferstich. Jene erste Schrift ist wider Mr. Payne Knight und die an seine Kunstkennerschaft Glaubenden gerichtet.

1. Vergleichung zweier antiker Pferdeköpfe. Dieser Artikel, der letzte in der Reihe der 24 oben erwähnten Kunstnachrichten, ist sicher Goethes Eigentum. Die Beweise dafür sind von Geiger (Goethe-Jahrbuch V, 302) und besonders von Weizsäcker (Einleitung S. CXXXV ff.) erbracht worden. — Ursprünglich scheint Goethe über die Abschätzung der beiden Köpfe anderer Ansicht gewesen zu sein; denn in einem Briefe an Riemer vom 22. Dezember 1818 tadelte er die englischen Kritiker wegen der Bevorzugung des athenischen Pferdekopfes. Das bestätigen auch seine Worte in den Annalen 1818 (Bd. 25, S. 108 Z. 21—25). Damals hatte er freilich noch nicht den Abguß desselben erhalten, den er nach seinem Briefe an Meyer vom 28. Oktober 1817 längst bestellt hatte. — 8. R. B. Haydon. Benjamin Robert Haydon, der englische Historienmaler, geboren zu Plymouth 1786, gebildet in London vorwiegend unter David Wilkie, wurde durch diesen mit Lord Elgin bekannt, dessen von ihm aufs eifrigste studierte und kopierte griechische Skulpturen auf seine Kunstrichtung von maßgebendem Einfluß wurden. Auch um den Verkauf der Elginschen Sammlung an den Staat war Haydon nach seiner Rückkehr von einem kurzen Pariser Aufenthalte bemüht, indem er in dem gegen Elgin von Payne Knight eröffneten Federkrieg eifrigst für ihn eintrat. Seine Schrift, die zuerst in den „Annales of the fine arts" erschien, ist Lord Elgin gewidmet. — 16 f. Richard Payne Knight (1750—1824), damals der einflußreichste Kunstkritiker Englands, hatte sich wiederholt scharf gegen den Wert der Parthenon-Skulpturen ausgesprochen. Sein Tagebuch einer Reise nach Sicilien im Jahre 1777 hat Goethe übersetzt und in die Biographie Philipp Hackerts eingeschoben. Siehe Bd. 27, S. 135 ff.

Knight, welcher ein Mann von vielem Einfluß zu sein scheint, hatte nämlich über die alten Bildwerke, so Lord Elgin in Griechenland gesammelt und nachher an das Britische Museum überlassen, eine sehr ungünstige Meinung geäußert, ihnen zuerst gar kein Verdienst einräumen wollen, dann behauptet, sie gehörten der Zeit Hadrians, und ferner, sie seien bloß von gemeinen Arbeitern verfertigt, welche kaum den Namen Künstler verdienten. Hierauf thut nun Mr. Haydon dar, daß dieser Mann, der für einen Kenner gelten wolle und absprechend urteile, von der Kunst durchaus nichts verstehe; und in der That, wenn alles Obige gegründet ist, sieht man sich genötigt, so etwas zu vermuten; darin aber hat sich Mr. Haydon von seinem übrigens wohlgemeinten Verteidigungseifer für die vom Parthenon abgenommenen Bildwerke zu weit führen lassen, wenn er S. 10 versichert, die Marbres d'Elgin seien „au-dessus de tous les autres ouvrages de l'art qui existent". S. 11 „Ces Marbres feront oublier les vieux antiques", und weiter mit der etwas schiefen Bemerkung auftritt: „Si ces marbres eussent été perdus, il y auroit eu dans les progrès de l'art une Lacune comme en philosophie, si l'immortel Newton n'eut jamais existé."

Die zweite Schrift enthält, wie schon der Titel anzeigt, eine Vergleichung zwischen einem großen Pferdekopf aus Marmor, von

2. Lord Elgin, der englische Gesandte bei der Hohen Pforte, der den größten Teil der Parthenon-Skulpturen aus Athen nach England überführte, wo sie 1816 nach mannigfachen Kämpfen in den Besitz des Britischen Museums gelangten. Payne-Knights Angriffe konnte er nicht glänzender widerlegen, als dadurch, daß er die Skulpturen nun sogleich öffentlich ausstellte. In der That schlug sofort die Meinung um, und alle gewichtigen Stimmen gaben ihrer Bewunderung dieser Skulpturen Ausdruck. Vergl. hierzu Michaelis, Der Parthenon. Leipzig 1871. S. 81 ff. 1820, als Goethe den obigen Aufsatz schrieb, war der „Streit in Betreff ihres Wertes" bereits entschieden. — 5. Zeit Hadrians. Diese völlig irrige Ansicht — der Parthenon war 434 v. Chr. völlig vollendet — schließt sich an Jakob Spons in „Voyage d'Italie" (Lyon 1678) II, S. 142 ff. ausgesprochene Datierung an (vergl. Michaelis a. a. O. S. 60). — 12. Verteidigungseifer. Die heutige Archäologie bestätigt bekanntlich Mr. Haydons freilich in übertriebener Form ausgesprochenes Urteil. Je mehr man den Unterschied zwischen griechischen Originalen und römischen Kopieen erkennen lernte, welche letztere die Goethesche Zeit häufig noch für Originale ansah, um so höher ist die kunsthistorische Bedeutung der Parthenon-Skulpturen gestiegen. Der berühmte Kopf des Rosses der Mondgöttin Selene in der Ecke des Ostgiebels (Abb. u. a. „Ancient Marbles in the British Mus." (London 1830) VI. Taf. XII) vom Parthenongiebel ist in seiner wunderbaren Steigerung der natürlichen Erscheinung der Geleitschaft der Gottheiten würdig (vergl. zu Goethes Urteil auch C. A. Böttiger, Kleine Schriften archäol. u. antiqu. Inhalts. Dresden u. Leipzig 1837/38. II, S. 161 ff.), während die vier ehernen Rosse über dem Hauptportal der Markuskirche in Venedig wahrscheinlich einen Triumphwagen zogen, also als „sterbliche Tiere" gedacht sind. Sie wurden aus dem Hippodrom von Konstantinopel nach dessen Eroberung (1204) nach Venedig gebracht und galten früher als griechische Werke, während man in ihnen jetzt meist eine wohl im Anschluß an ein griechisches Vorbild ausgeführte Arbeit der Neronischen Zeit sieht. 1797—1815 waren sie in Paris. Goethes Urteil über sie vergl. ferner Bd. 21, S. 110 und S. 84 Anm.

den Giebelverzierungen am Parthenon herrührend, und einem Kopf der vier einander fast ähnlichen bronzenen Pferde zu Venedig, welche vom Verfasser der gewöhnlichen, aber freilich unerweislichen Sage gemäß Pferde des Lysippus genannt werden. Doch darauf, ob diese Benennung gegründet sei, läßt Mr. Haydon sich nicht ein, er will nur die beiden Kunstwerke vergleichen und, was sich schon aus der Schrift wider Mr. Payne Knight erwarten läßt, den großen Vorzug des Pferdekopfes aus Athen über den Kopf eines der venetianischen Pferde zeigen. Diesem letztern giebt er eine unrichtige Gestalt und Lage der Augen schuld, sagt, die Kinnlade sei von unentschiedener Form; wenn man beide Denkmale im Profil ansehe, scheine der venetianische Pferdekopf kurz und habe etwas Stierartiges, auch die Nasenlöcher nicht an der rechten Stelle, die Oberlippe nicht genug vorspringend; dahingegen der Kopf aus Athen ganz den Charakter eines mutvollen Pferdes edler Art an sich trage. Noch anderes zum Lob dieses in der That höchst lobenswürdigen Kunstwerks wird angeführt und, was uns weder nötig noch billig dünkt, die venetianischen Pferde sehr heruntergesetzt, auch Raphael beiläufig schwer getadelt, daß er für Pferdefiguren gelegentlich das noch schlechtere des Marcus Aurelius (so beliebt es dem Verfasser sich auszudrücken) zum Muster nahm. Endlich schließt die Schrift folgendermaßen:

„La tête du cheval qui se trouve dans la collection d'Elgin, ayant été démontrée supérieure à toutes celles de cet animal représenté dans un autre siècle, on peut également démontrer que la représentation de la figure humaine de la même collection peut être démontrée supérieure en principes et en style à l'Apollon, à l'Antinous, à l'Hercule Farnése et à toutes les autres statues antiques du monde.“

Wir genießen des Vorteils, in unserer Nähe von den beiden Pferdeköpfen, welche Mr. Haydon vergleichend beurteilt, sehr frische Gipsabgüsse zu haben, können also, was er behauptet, desto genauer prüfen, auch eigene Beobachtungen anstellen, welche wir den kunstliebenden Lesern vorlegen.

Beide, sowohl der venetianische Pferdekopf als der aus Athen, sind bewundernswürdige Werke und jedes in seiner Art vortrefflich; doch einige Bekanntschaft mit den Denkmalen der alten Kunst läßt den Beschauer bald eine auffallende Verschiedenheit des Stils in beiden gewahr werden, gewahr werden, daß in dem Pferdekopf

aus Athen ein zum Erhabenen strebender Sinn herrscht, die venetianischen Bronzen hingegen weicher, fließender, zierlicher gearbeitet sind, ohne Zweifel also in einer spätern Zeit entstanden.

Das Pferd aus Athen ist höher gedacht, gewaltiger, schnaubend, mit gerundeten vorliegenden Augen gespenstermäßig blickend. Die Ohren zurückgelegt, den Mund geöffnet, scheint es stürmisch vorwärts zu dringen, aber mit Macht angehalten zu werden. Sehen wir auf die Arbeit, so zeigt sich überall die alte Simplicität, ehrenwerter Fleiß und Treue, aber auch wohl noch einiges Steife. An der Mähne z. B. ist Strich neben Strich gelegt, keiner mehr oder weniger vertieft, ganz gleichlaufend, an der Biegung des Halses Falte der Haut neben Falte mit fast gar keiner Abwechselung. Die Ausführung überhaupt verdient großes Lob, Muskeln und Knochen hat der Meister genau, mit gründlicher Kenntnis, Ausdruck und Wahrheit dargestellt. Die Augen sind vortrefflich gestaltet und vollendet, die Stirne breit, flach, knöchern, die Nasenöffnungen weit gedehnt vom Strome des Atems, die Oberlippe wie belebt und in Bewegung. Ist gleich der Marmor an der Nase gegen die Stirne hinauf stark ausgewittert, so erkennt man doch noch die Spur ursprünglich angedeuteter Adern an dieser Stelle.

An dem Kopf des venetianischen Pferdes, den wir vor Augen haben, erscheint alles viel glatter, viel zierlicher, die Umrisse sind fließender, biegen sanfter aus und ein, das Tier ist weit ruhiger und bezähmter dargestellt, freudigen Mutes, doch willig dem Zügel gehorchend. In solch milderem Sinne hat der Meister sich das Ganze gedacht und dazu das Verhältnis der Teile schicklich gewählt, die Augen blicken sanfter, obgleich der Stern kräftig angedeutet ist, sind weniger rund, nicht vorliegend, wie an dem Kopf aus Athen, sondern flacher gehalten, mehr zurückgezogen, besonders der Augapfel unter dem beträchtlich übertretenden Augenlid. Einige Abweichung von der Natur an dieser Stelle und Hinneigen zur Gestalt des menschlichen Auges läßt sich daher nicht leugnen. Die Ohren sind in spielender Bewegung, das rechte zurück, das linke etwas vorwärts gebogen, die Nasenlöcher, wie hier dem gemäßigtern Wesen geziemt, weniger geöffnet, weniger schnaubend, aber gleich der Oberlippe nicht so natürlich, nicht so belebt, als oben von dem Denkmal aus Athen bemerkt worden.

Unsere Vergleichung weiter fortsetzend und nun die Arbeit oder das Verfahren der Künstler an den beiden Denkmalen be-

trachtend, ist auch von dieser Seite auffallende Verschiedenheit wahrzunehmen. An dem venetianischen Pferde, obwohl sonst an bronzenen Werken alles strenger pflegte angedeutet zu werden, erscheinen doch die Haare der Mähne weit zierlicher, weniger steif, die Striche abwechselnder, und so ist es auch mit den Falten der Haut am Halse. Dagegen sind, eben weil ein milderer Geist im ganzen weht, weil überall das Gefällige, Sanfte herrschen soll, Muskeln und Knochen viel weniger bestimmt angedeutet, alle Übergänge fließender und gelinder. Wir wissen sehr wohl, daß durch die hier mitgeteilten Bemerkungen kein Urteil über das Verhältnis des Werts, welchen beide Denkmale gegen einander haben mögen, begründet wird, sondern bloß Verschiedenheit des Stils dargethan, folglich auch der Zeit, welcher sie angehören. Doch mehr sollte nicht geschehen und keineswegs das eine dieser Monumente höher, das andere geringer geschätzt werden; denn beide sind vortrefflich und ein tadelndes Urteil über das eine oder andere steht uns gar nicht zu, weil sie beide weit über dem gegenwärtigen Künstlervermögen stehen. Verhehlen mögen wir indessen auch nicht, daß unsere besondere Neigung dem athenischen Denkmal zugewendet ist, und wir also in Betreff desselben uns mit Mr. Haydon wohl verständigen könnten. Ihm aber und mehr noch den uns näher angehenden deutschen Kunstrichtern möchten wir ernstlich zu bedenken empfehlen, daß echte fördernde Kritik nicht alles überein zu beurteilen pflegt, und daß, um das Vortreffliche zu preisen, keineswegs nötig sei, andern ebenfalls guten Werken Fehler aufzubürden. Wer gründlich die Kunst versteht, wird auch wissen, wie mannigfaltig sie ist, und jedem Verdienst, es äußere sich nun in welcher Form es wolle, Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Transparent-Gemälde.

(Über Kunst und Altertum. Zweiter Band. Drittes Heft. 1820. S. 139—141.)

— — — — — — — — — — — — — — — —

Alles in der Malerei durch die Farben zu erzielende Wohlgefällige beruht zuletzt auf dem Transparenten. Was giebt Aquarellmalereien ihr Heiteres, Leichtes, den Tag, als der weiße durch die übergezogenen Farben durchscheinende Papiergrund? Wie oft hört man von wohlgemalten Lüften der Ölbilder sagen, sie seien transparent, und von Tizians bewundernswertem Kolorit an nackten Figuren, zumal weiblichen, man glaube das Blut unter der Haut fließen zu sehen.

Die anziehende Farbenpracht gemalter Fenster beruht bloß auf durchscheinendem Licht, und die Gemälde der alten niederländischen Meister werden von vielen hochgeachtet, weil ihre reichen, gesättigten, durchscheinenden Farben eine ohngefähr gleiche Wirkung thun. Das Zauberische in den Werken der großen Niederländer aus späterer Zeit entspringt, abgerechnet, was wohlverstandene Austeilung von Licht und Schatten beitragen mag, aus durchscheinender Klarheit der Tinten und jener über das Ganze verbreiteten, mildernden, ausgleichenden Farbe, welche der Ton genannt wird und allemal eine durchscheinende ist. Große

1. Transparent-Gemälde. An Meyers Beurteilung der Transparent-Gemälde, die der Maler König aus Schaffhausen wie in anderen Städten auch in Weimar 1820 vorführte (siehe Annalen 1820 Bd. 25, S. 128), schließen sich die obigen, nach Stil und Inhalt offenbar von Goethe verfaßten Bemerkungen. Er leitet zu ihnen mit folgenden Worten über: „Nach dieser so entschiedenen als angenehmen Erfahrung enthalten wir uns nicht, mit einer allgemeinen Bemerkung zu schließen.“ — Den Schluß hinter dem Strich hält Weizsäcker für einen bei der letzten Redaktion noch gemachten Zusatz Goethes. — Der Maler ist wohl Franz Nikolaus König, Maler und Kupferstecher, geboren 1760 in Bern, gestorben daselbst 1832, als Landschafter und besonders durch seine bei künstlicher Beleuchtung vorgeführten Transparentgemälde (auf transparentem Papier gemalt) bekannt. Ein Widerspruch gegen diese Künstelei ist bereits im Bericht in Schorns und Försters Kunstblatt 1822, Nr. 86 angedeutet, wo nur die Nacht- und Mondstücke uneingeschränkt gelobt werden.

Kunst haben in diesem Teil der Malerei Adrian von Ostade und David Teniers bewiesen, so auch Rembrandt; aber das Vollkommenste geschah durch Correggio und in gewissem Sinne möchte man dessen Gemälde vom heiligen Georg in der Dresdner Galerie den herrlichsten Transparent nennen. Freilich braucht er keine Lampe dahinter anzuzünden, allein der Saft der Farben, ihre durchscheinende Klarheit, das vermittelst Lasur sorgfältig gedämpfte Herbe, anderes so auf eben dem Wege mehr Kraft erhalten, erzielen insgesamt eine ohngefähr ähnliche Wirkung. Denken wir uns aber die Bilder der genannten Meister, zumal das letzterwähnte, noch im ersten Glanz und vollkommner Frische, so dürfte darin wegen der uneingeschränkten Freiheit in Anwendung der Farbenmittel ohne Zweifel noch mehr geleistet worden sein, als durch eigentliche Transparente jemals geschehen kann.

Damit man aber nicht glauben möge, das Vorgesetzte dürfe nur als ein willkürlich aus zufälligen Erfahrungen gezogenes Resultat betrachtet werden, so beteuern wir, daß es auf die Natur der Farbe selbst gegründet sei. Wer sich davon überzeugen mag, studiere Goethes Farbenlehre, sowohl den didaktischen als historischen Teil, und er wird das Gesagte durchaus bestätigt und mit allen übrigen Farbenerscheinungen im Zusammenhang finden.

Ohne Durchscheinen giebt's keine Farbe. Das durchscheinende Trübe ist und bleibt das Element aller Chroagenesie.

W. 12. April 1820.

---

1 f. Adrian von Ostade (1610—1675), der hervorragendste holländische „Bauernmaler" von Haarlem aus der Schule des Franz Hals, dessen unter Rembrandts Einfluß gebildetes Kolorit durch seine Lichtwirkung und sein Helldunkel an Reiz noch dasjenige seines Rivalen David Teniers d. J. (1610—1690) von Brüssel übertrifft. — 4. Gemälde ... Georg. Vergl. S. 237 Z. 20 Anm. — 23. Chroagenesie. Goethesches Fremdwort für „Farbenentstehung".

Ansicht von Köln von Schinkel,

gestochen von Schnell und Haldenwang.

(Über Kunst und Altertum. Zweiter Band. Drittes Heft. 1820. S. 170.)

Gerne gedenken wir noch einer wenig bekannten Ansicht der Stadt Köln am Rhein, sie ist als ein schön gestochenes Blatt merkwürdig, verkündigt auch, wir glauben und hoffen, die nahe Erscheinung des Werks der Herren Boisserée über den Kölner Dom, zu welchem sie als Titelvignette dienen soll. Reich und prächtig breiten sich Stadt und Strom, welcher uns entgegenfließt, vor dem Auge des Beschauers aus, und einer gedrungenen Häusermenge entsteigt, alles überragend, das mächtige Domgebäude. Hr. Geh. Ober-Baurat Schinkel gab zu diesem Blatt die Zeichnung, Hr. Schnell hat die Gebäude und Hr. Haldenwang die Landschaft gestochen. Aus dem Zusammenwirken solcher Künstler mußte ein Werk in mehrerer Hinsicht verdienstvoll notwendig hervorgehen.

---

1. Ansicht von Köln. Weizsäcker sprach sich zuerst (Einleitung S. CXXXVIII) entschieden für, dann (Vierteljahrschrift f. Litteraturgesch. II, 600) gegen Goethes Autorschaft aus. Wir halten sie für sicher. — Der Titel fehlt im ersten Druck. Vergl. Schuchardt I, S. 138, Nr. 333. — 10. aus fehlt im ersten Druck. — 13. Christian Haldenwang, Kupferstecher, geboren 1779 zu Durlach, seit 1796 in Dessau für die chalkographische Gesellschaft, seit 1804 in Karlsruhe thätig, wo er 1831 starb. Einer seiner besten Schüler ist Ludwig Schnell (geboren um 1790), er stach besonders Architekturblätter. Vergl. S. 487 Z. 21.

Landschaften von Carus.

(Über Kunst und Altertum. Zweiter Band. Drittes Heft. 1820. S. 171—172.)

Angebornes Talent zur Kunst und gebildeter Geist äußern sich so bedeutend als gefällig in zwei kleinen uns freundlich zugekommenen Ölgemälden des Herrn Hofrat Carus in Dresden, daher wir sie billig einer näheren Anzeige in diesen Blättern wert achten; obwohl der Verfertiger nicht als vollendeter Meister auftritt, sondern als ein seine erworbene Kunstfertigkeit zum Vergnügen übender Liebhaber.

Das erste stellt ein wundersam ländliches Gebäude dar, auf freier Höhe liegend, von heiterem Morgenscheine beleuchtet; die lange Form des Gebäudes ist auffallend mit seinen hinterwärts angebrachten Angebäuden, ein stumpfer Turm ragt drüber hervor, man sieht in der Anlage etwas Absichtliches, man errät aber den Zweck nicht leicht. Dieses Rätsel jedoch löst sich, wenn man erfährt, daß hier das Brockenhaus vorgestellt sei.

Das andere Bild zeigt einen stillen, mit Tannen dicht besetzten Waldraum von einem über Steine rieselnden Bächlein durchzogen. Gemäßigtes Licht bei ganz bewölktem Himmel, das düstere dunkle Grün im Waldesdickicht, der Boden reich bemoost, das klare Wässerlein erinnern lebhaft an die Gemälde Ruysdaels, dessen Geschmack und Geist nicht leicht jemand besser aufgefaßt haben dürfte.

Das kleinere Bildchen zieht an durch geschickte Komposition und gemäßigte freundliche Farben, das zweite noch mehr durch Charakter und Bedeutung.

---

1. Landschaften von Carus. Das zu dem vorausgehenden Artikel Gesagte ist auch auf diesen zu beziehen. — Wie dort Goethes lebhaftes Interesse an dem Gegenstand dafür spricht, daß er sich selbst darüber geäußert habe, so hier die langjährige herzliche Freundschaft mit dem Maler. Dieser, Karl Gustav Carus (1798—1869), seinem Berufe nach Mediziner und Naturforscher, beschäftigte sich eifrig mit Landschaftsmalerei vorwiegend allegorischer Art, über die er auch 1828 eine theoretische Schrift in neun Briefen herausgab. Die beiden hier beschriebenen Bilder hatte er Goethen im Jahre 1820 übersandt, der dafür am 1. Juli dankte. Sie sind in Schuchardts Verzeichnis Bd. 1, S. 330, Nr. 20 und 21 genannt. — 14 f. man errät ... leicht. Bei Carus' Anwesenheit in Weimar am 21. Juli 1821 erzählte ihm Goethe, wie ihm das Brockenhaus längere Zeit rätselhaft geblieben sei.

Carus' Gemälde.

(Über Kunst und Altertum. Vierter Band. Erstes Heft. 1823. S. 48—51.)

I. Faust und Wagner.

Der Vordergrund, wo man die beiden Figuren und den unfern vorüberlaufenden Hund sieht, ist eine wenig bewachsene, etwas kahle Höhe; im tieferen Mittelgrund liegt im Duft und bereits anfangender Dämmerung die Stadt, weiterhin erheben sich ferne und fernere Berge im Schimmer der Abendröte. Die Luft warm, glühend, treibt einzelne bunte Wölkchen, über denen mit noch mattem Lichte der Mond steht.

Dämmerung darzustellen ist allemal eine der schwersten Aufgaben für den Landschaftsmaler; um so mehr ist es zu verwundern, wie es einem zwar hochbegabten, doch der Kunst nicht einzig und ausschließlich obliegenden Manne so befriedigend gelingen konnte. Das Ganze thut eine sanfte angenehme Wirkung; die Farbentöne der verschiedenen Gründe sind warm, harmonisch, der Natur nachgebildet; die Luft verdient vorzüglich großes Lob, indem der rote Dunst der Berge sehr schön und angenehm in den goldnen Schein, den die schon verschwundene Sonne am Horizont verbreitet, und dieser wieder allmählich im Himmelsblau stirbt.

II. Mondenschein.

Auf nacktem sandigem Ufersrand sieht man zwei Männer, welche eben in ein Boot steigen und abfahren wollen; das Meer

1. Carus' Gemälde. Da Goethe den Wunsch geäußert hatte, weitere Gemälde von Carus zu sehen, sandte ihm dieser das unter Nr. I besprochene Bild, welches sich später im Besitz der Königin Karoline von Bayern befand. Carus selbst bezeugt (Goethe. Zu dessen näherem Verständnis S. 16), daß der Aufsatz von Goethe verfaßt ist. Am 8. Juni 1822 empfahl er den Maler Kolbe an Carus und schrieb: „Das eigene Talent wird er legitimieren, auch seine und unsere Freude an Ihren Landschaften aussprechen. Es steht darüber ein Aufsatz, für Kunst und Altertum bestimmt, schon auf dem Papiere. Verschiebt sich der Druck, so sende eine Abschrift." Daraus sieht man auch, daß nicht Kolbe der Verfasser unserer Besprechung sein kann. Am 31. Januar 1823 sprach Goethe den Wunsch aus, daß die Gedanken der Weimarischen Kunstfreunde über Carus' Bilder auch dessen eigenes Gefühl ansprechen möchten. Vergl. Schuchardt I, S. 330, Nr. 20 ff.

ist ruhig, der Mond über Wolken scheinend erleuchtet die stille Scene. Auch dieses Bildchen ist durch sanfte Harmonie und angenehme malerische Wirkung sehr anziehend.

III. Das Innere des Hofraums einer ländlichen Wohnung.

Man sieht durch die offenstehende Thüre desselben, die Mauer über und neben der Thüre ist reich verrankt und im Hof dem Beschauer näher ist allerlei Gerät dargestellt. Klare, kräftige Schatten, lebhafte Farben und glänzende Lichter mögen dieses Bild empfehlen, der markige Pinsel und kecke Behandlung sind ebenfalls löbliche und Herrn Carus zur Ehre gereichende Eigenschaften desselben.

IV. Waldpartie.

Ein Birkenstamm, auf den das Hauptlicht fällt, zieht vornehmlich den Blick des Beschauers an. Alles ist sorgfältig ausgeführt, der Charakter der verschiedenen Bäume treu aufgefaßt und dargestellt.

Goethes Bildnis.

Kupferstich von Wright, nach Dawn, London.

(Über Kunst und Altertum. Dritter Band. Erstes Heft. 1821. Umschlag S. 3.)

Goethes Brustbild in punktierter Manier, überaus zierlich und zart behandelt, dabei kräftig und von schöner malerischer Wirkung. Dieses Blatt kann, bloß als Kunstwerk betrachtet, für gut und verdienstlich gelten; überdem ist es aber auch unter den vielen in Kupfer gestochenen Bildnissen des genannten dasjenige, welches ihn am ähnlichsten darstellt.

---

1. Goethes Bildnis. Mit dem Briefe vom 5. Mai 1821 übersandte Goethe an Meyer diese Notiz. Die erste Zeile der Überschrift ist von uns hinzugefügt. — Das Ölgemälde von Dawn (bei Zarncke, Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethes Bildnis Nr. 41) ist im Mai 1819 entstanden, jetzt verschollen. Die Probeabdrücke des Wrightschen Stiches trafen in Weimar im Oktober 1820 ein, die fertigen Exemplare Anfang Juni 1821.

Weimarische Pinakothek.

Erstes Heft.

(Über Kunst und Altertum. Dritter Band. Zweites Heft. 1821. S. 157—172.)

Ihro königliche Hoheit der Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach haben dem Unternehmer des von Höchstdenenselben gegründeten und begünstigten lithographischen Instituts zu Weimar, Heinrich Müller, die Erlaubnis erteilt, die in Ihro Bibliotheken, Sammlungen und Museen befindlichen Merkwürdigkeiten an Kupferstichen, Zeichnungen, Altertümern und andern bisher noch nicht gekannten Seltenheiten nach und nach heftweise herauszugeben.

Schon durch eine vorjährige Anzeige hat man die Aufmerksamkeit des Publikums und dessen Teilnahme zu erregen gesucht; man kündigte den ersten Heft an, welcher gegenwärtig erscheint, vier Blätter enthaltend.

Die Weimarischen Kunstfreunde geben der Zusage gemäß über diese Bilder die nötige Auskunft.

I.

Der luftwandelnde Sokrates nach Aristophanes, von Carstens.

Asmus Jakob Carstens, geboren 1754 zu St. Jürgen, einem Dorfe nahe bei Schleswig, erregte bald nach seiner An-

1. Weimarische Pinakothek. Ein gleichlautender zweiter Druck dieses Aufsatzes erschien als Text zu den besprochenen Blättern. Daß Goethe der Verfasser ist, beweisen seine Worte an Karl August vom 19. April 1821: „Ferner vermelde, daß Müller, Vater und Sohn, eifrig bemüht sind, das lithographische Heft auf Jubilate zu liefern, ich schreibe soeben die dazu nötige Einleitung und Erklärung." Vergl. Annalen 1821 (Bd. 25, S. 156). Dort ist auch von dem Mißerfolg des Unternehmens berichtet, der bewirkte, daß dieses Heft das einzige blieb. Vergl. Schuchardt I, S. 216, Nr. 4. — 7. Franz Heinrich Müller, Maler und Kupferstecher, in Weimar 1793 geboren, studierte in München den Steindruck und begründete das hier erwähnte Institut 1820. Er starb 1866. Seit 1820 gab er in Heften heraus „Die in den Bibliotheken, Sammlungen und Museen des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach befindlichen Merkwürdigkeiten an Zeichnungen, Altertümern und andern bisher noch nicht genannten Seltenheiten in lithographierten Abbildungen". — 19. Asmus Jakob Carstens. Das über Carstens Gesagte ist der am Schlusse genannten Stelle aus Meyers „Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts" entnommen, doch von Goethe gekürzt und stilistisch stark überarbeitet. Die Änderungen sind für die Stileigentümlichkeiten beider überaus bezeichnend.

kunst in Rom, in dem Jahre 1792, die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde; es fanden sich unter den jungen studierenden Künstlern Verehrer und Nachfolger, hingegen ebenfalls unter solchen, die schon länger in Rom gelebt, nicht wenig Anfechter seines Verdienstes und seiner Meinungen.

Er besaß bei vorzüglichem Talent großen Ernst und unermüdet rege Lust zum Studium; man dürfte wohl aussprechen: Carstens war der Denkendste, Strebendste von allen, welche zu seiner Zeit in Rom der Kunst oblagen. Ein offenes Wesen, treuherzige Anspruchlosigkeit machten ihn liebenswürdig; das Äußere war ausnehmend schlicht, ja fast zu nachlässig.

Auch er schätzte die Werke der ältern Florentiner, die vor dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts gelebt haben, erfreute sich, nach seinem Ausdruck, an ihrer Ehrlichkeit, nahm dieselben aber niemals zum Muster. Anfangs zog ihn Michel Angelos Kraft und Großheit vor allen andern kräftig an, doch bemerkt man, daß nach einem allmählichen Übergang endlich Raphael ausschließlich sein Vorbild geworden.

Der Ernst seiner Natur, seines Bestrebens verlangte pathetische, ernste Gegenstände; aber er suchte sehr oft nach gefälligen, nach neuen oder doch selten bearbeiteten und hat wohl manchmal Undarstellbares unternommen, auch sich oft an Gegenständen versucht, deren Behandlung eine muntere Laune erfordert hätte, und daher von seiten des Leichten und Scherzhaften zu wünschen übrig gelassen. (Winckelmann und sein Jahrhundert, von Goethe und W. K. F., 325.)

In dem letzteren Sinne ist das vorgelegte Bild merkwürdig; eine Parodie im hohen Stil kann man es nennen, eine Verhöhnung ohne Karikatur; es drückt seine Kunst und Geistesart in diesem Fache vollkommen aus.

Aristophanes' Wolken gaben Gelegenheit zu dem Bilde. Dieser Schalk, der einen über das Gemeine sich erhebenden Naturphilosophen unter der Maske des Sokrates zum Besten haben und der Menge als lächerlich vorspiegeln wollte, ließ ihn durch ein Theaterflugwerk im Korbe erscheinen, als luftwandelnd und die Sonne umsinnend.

Die Stellungen seiner Schüler werden einem eintretenden Landmann, der seinen Sohn dem Sokrates in die Schule geben will, gar seltsam ausgelegt, und wir erfahren durch eine indirekte

Beschreibung, wie es in diesem Hörsaal ausgesehen. In welchem Sinne Carstens den Text gefaßt, wird der Kunstfreund bei Vergleichung mit Vergnügen wahrnehmen, indem er sich unmittelbar an die Stelle des Strepsiades versetzt sieht.

Die Originalzeichnung hat gerade dieselbe Größe wie die vorliegende Abbildung in Steindruck und ist mit Rotstein fleißig ausgeführt. Die Köpfe sind geistreich, im Ausdruck abwechselnd und von geeignetem Charakter; die Gewänder von gutem Faltenschlag, auch fehlt es denselben nicht an breiten, ruhigen Massen. Wenn bei genauer, jedes Einzelne prüfender Durchsicht des Werks einige Verstöße gegen die Richtigkeit in der Zeichnung bemerkt werden, so kann solches einem gezeichneten Blatt, welches, obwohl reinlich ausgeführt, doch immer nur als Entwurf zu betrachten ist, keineswegs zum wesentlichen Vorwurf gereichen; hätte der Meister seine Erfindung im großen auszuführen Gelegenheit gefunden, so würde er ohne Zweifel alsdann auf jede Figur jenes ernste Studium verwendet und getrachtet haben, auch von dieser Seite billigen Forderungen zu genügen.

II.

Studium von Leonard da Vinci.

Wie groß die Schwierigkeit sei, wenn der bildende Künstler vom natürlich Wahren zum historisch Charakteristischen überzugehen gedenkt, ist keinem Kunstfreunde verborgen. In der Wirklichkeit erscheinen uns nur Individuen, die, sie mögen sich irgend einem geforderten ideellen Charakter noch so sehr annähern, doch immer das Porträtartige nicht verleugnen und mit einer mehr oder weniger ideellen Komposition sich nicht leicht verbinden.

Leonard da Vinci, der bei einer großen Ausführung, welche er seinen Bildern zu geben gedachte, sich durchaus am Wahren und also auch am Wirklichen festhalten mußte, fühlte sich in der Notwendigkeit, überall auf Charakterzüge zu merken, um sie unter seine einmal festgestellten historischen Personalitäten zu verteilen. Wie sehr ihm solches geglückt, das beweist sein Abendmahl,

4. Strepsiades ist eben der erwähnte Landmann. — 33. sein Abendmahl. Das Citat aus Kunst und Altertum weist auf Goethes Aufsatz über das Abendmahl (oben S. 300 ff.) hin, in dem auch die folgenden Angaben sämtlich enthalten sind.

dessen Reste uns noch im höchsten Grade ehrwürdig erscheinen. (Kunst u. Altertum, I. 3. 113.)

Überlieferung sagt uns, daß, so sehr ihm auch dies bei den getreuen Aposteln gelungen, er doch weder das böse Prinzip, den Judas, noch den heiligen Meister jemals zu vollenden sich getraute.

Kenner behaupten jedoch, Leonard habe den Kopf des Heilandes in Castellazzo selbst gemalt und innerhalb einer fremden Arbeit dasjenige gewagt, was er bei seinem eignen Hauptbilde nicht unternehmen wollen. Von der uns vorliegenden Durchzeichnung dürfen wir sagen, daß sie dem Begriff entspricht, den man sich von einem edlen Manne bildet, dem ein schmerzliches Seelenleiden die Brust beschwert, wovon er sich durch ein vertrauliches Wort zu erleichtern suchte, wodurch er aber die Sache nur schlimmer gemacht.

Wie sich aber der außerordentliche Künstler zur eignen Schöpfung selbst des Höchsten und Unerreichbaren vorzubereiten gesucht, davon giebt uns der hier beigelegte Kopf wenigstens Andeutung. Auf der Ambrosianischen Bibliothek nämlich wird eine von Leonard unwidersprechlich verfertigte Zeichnung aufbewahrt, auf blaulichem Papier, mit wenig Weiß und farbiger Kreide. Von dieser hat der Ritter Bossi das genaueste Faksimile verfertigt, welches gleichfalls vor unsern Augen liegt: Ein edles Jünglingsangesicht nach der Natur gezeichnet, offenbar in Rücksicht des Christuskopfes zum Abendmahl; reine, regelmäßige Züge, das schlichte Haar, das Haupt nach der linken Seite gesenkt, die Augen niedergeschlagen, der Mund halb geöffnet und die ganze Bildung durch einen leisen Zug des Kummers in die herrlichste Harmonie gebracht. Hier ist freilich nur der Mensch, der ein Seelenleiden nicht verbirgt; wie aber, ohne diese Züge auszulöschen, Erhabenheit, Unabhängigkeit, Kraft, Macht der Gottheit zugleich auszudrücken wäre, ist eine Aufgabe, die auch selbst dem geistreichsten irdischen Pinsel schwer zu lösen sein möchte. In dieser Jünglingsphysiognomie, welche zwischen Christus und Johannes schwebt, sehen wir wenigstens einen Versuch, sich an der Natur festzuhalten, da wo vom Überirdischen die Rede ist.

Wie es mit Leonardos Entwurf beschaffen und wo das Original desselben sich befindet, ist den Freunden der Kunst aus

21. Ritter Bossi. Siehe S. 301 Anm.

dem Vorigen klar geworden. Die mit größter Aufmerksamkeit vom Ritter Bossi verfertigte Nachbildung läßt die Lage, wohl möchte man sagen die Gemütsstimmung, bemerken, in der sich da Vinci befunden, als er dieses Studium zum Christuskopf zeichnete. Die Ausführung ist leicht, gewischt, die Umrisse weniger bestimmt, als der Meister sonst zu zeichnen pflegte; wohl wird wahrgenommen, daß er wirkliche Natur nachbildete, aber ein Höheres schwebt vor seiner Seele, welches zu erzielen, zu fassen, darzustellen er, tastend gleichsam, mit unsicherer Hand bemüht ist, und in dieser Hinsicht halten wir die Zeichnung für eine der allermerkwürdigsten.

III.

Kaspar de Crayers Bildnis, von Anton van Dyck.

Kaspar de Crayer, ein Maler von Antwerpen, lernte bei Raphael Coxcie, den er schon übertraf, eh' er ihn verließ. Man rechnet ihn unter die besten Maler in Flandern, und ob er gleich weniger Feuer besaß als Rubens, so ist seine Zeichnung hingegen weit regelmäßiger, seine Kompositionen sind vernünftig und bestehen aus wenigen Figuren, denen er sehr natürliche Stellungen zu geben weiß und sie künstlich zusammensetzt. In Anwendung der Farben ist er vortrefflich. (Füeßli, Künstlerlexikon.)

Er war ungefähr 15 Jahre älter als van Dyck, der zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts geboren wurde und sich sehr bald als talentvoller Künstler hervorthat. Nun sagt die Überlieferung, der junge Maler sei zu dem ältern unerkannt gekommen und habe sich ihm als Kunstgenossen dargestellt. Crayer, um den Fremdling zu prüfen, reicht ihm Pinsel und Palette und sitzt ihm. Nach vollbrachter Arbeit ruft der erfahrne Mann aus: „Ihr seid van Dyck! Daran ist kein Zweifel."

Unbezweifelt wenigstens ist es, daß dieses Bild von van Dycks eigner Hand sei und völlig in dem Sinne, wie talentvolle Maler Farb' in Farb' unmittelbar für den Kupferstecher ge-

12. Jasper (Kaspar) de Crayer, geboren 1584 zu Antwerpen, Schüler des Raphael van Coxcyen [Coxcie; geboren 1540, gestorben 1616, Sohn und Schüler des bekannteren italisierenden Michael van Coxcyens in Brüssel], unter dem Einfluß des Rubens ausgebildet, thätig vorwiegend in Brüssel, kurze Zeit in Madrid, seit 1664 in Gent, woselbst er 1669 starb, in erster Reihe Kirchenmaler, jedoch auch als Porträtist hervorragend. — 21. van Dyck ist 1599 geboren. — 22. des sechszehnten Jahrhunderts. In allen Drucken falsch „des funfzehnten".

arbeitet haben. Es könnte vielleicht in die Sammlung von Porträten, wovon er selbst die Kupferplatten mit bearbeitet, aufgenommen worden sein. Von dem Original läßt sich sagen, dasselbe sei mit ungemeinem Geist und leichtem, gewandtem Pinsel behandelt. Van Dycks eigentümlicher Geschmack und Stil äußert sich vornehmlich in dem belebten Gesicht, in den Formen der linken, hochgehaltenen, Töne greifenden Hand. Es ist wie mehrere andere Werke dieser Art von van Dyck auf Papier gemalt in einem bräunlichen Tone.

IV.

Seitenansicht des Kapitols.

Vor mehr als vierzig Jahren beschäftigte sich ein Kunstfreund in Rom auf einsamen Spaziergängen mit Betrachtung von Gebäuden, Ruinen, Gärten, Plätzen und Räumen aller Art auf eine eigene Weise, indem er die Gegenstände, deren vorteilhafteste Ansichten man hundertfältig dargestellt, von einer besondern ungewöhnlichen Seite zu nehmen suchte. So gelang ihm, das Kapitol mit seinen Umgebungen zu fassen, wie es uns nicht leicht zu Gesicht kommt.

Zu wünschen wäre, daß ein Kunstfreund, der dieses Blatt beschaut, die Hauptansicht des Kapitols mit zur Hand nähme; es würde deutlicher werden, daß der beschattete schmale Teil eines Prachtgebäudes rechter Hand der Palast der Konservatoren sei, daß, wenn man um die Ecke hinumginge, die Statue Mark-Aurels, der senatorische Palast sogleich in die Augen fallen würde. Diese Gegenstände sind hier verdeckt, und wir sehen nur das Ende des rechten Flügels über dem Hofe beleuchtet; dies

1f. Sammlung von Porträten. Das berühmte Stichwerk: „Icones Principum Virorum Doctorum etc. numero centum: Ab Ant. van Dyck pictore ad vivum expressae etc. Antverpiae ao. 1645, Gillis Hendricx excudit“. Vergl. Wibiral, L'iconographie d'Antoine van Dyck. Leipzig 1877. Das Porträt Crayers befindet sich schon unter den für den ersten Verleger Martinus van den Enden ausgeführten. (Wibiral, Katalog Nr. 46), gestochen von Paulus Pontius. — 11. Seitenansicht des Kapitols. Die Originalzeichnung ist noch jetzt im Goethehause unter Glas und Rahmen im „Deckenzimmer“ zu sehen (Schuchardt, Verzeichnis Bd. 1, S. 335, Nr. 67, und Ruhland, Die Schätze des Goethe-National-Museums in Weimar 1887, Tafel 7). Die Zeitbestimmung ist selbstverständlich ungenau, da die Zeichnung 1787 entstanden ist. Die Lithographie ist nicht von einem der Müller, sondern von H. Heß ausgeführt. Der Name des Zeichners fehlt darauf. Die genaueren Notizen über die Entstehung des Goetheschen Blattes, die Ruhland (a. a. O. S. 7) vermißte, enthält unser Aufsatz. Man ersieht aus demselben auch, daß die Zeichnung, die man bisher für eine ausschließlich Goethesche hielt, nur in der Anlage von ihm herrührt, während die Ausführung das Werk Verschaffelts ist Vergl. Goethe-Jahrbuch Bd. 15, S. 276 f.

ist das Museumsgebäude, wo plastische Bilder aller Art aufgestellt sind.

Das Geländer, das den Platz vorn einschließt, zeigt sich uns in fliehender Perspektive, geschmückt zu beiden Seiten mit Meilensäulen, Trophäen und in der Mitte mit Kastor und Pollux und ihren Pferden. Hier steigt nun die Treppe hinunter, die wir noch im modernen architektonischen Anstand erblicken.

Als Gegensatz schauen wir nun eine einfache, steile, hohe Marmortreppe, oben eine Kirche mit der einfachsten Vorderseite aus den ältesten Zeiten; es ist Aracoeli, und wenn wir uns mit Vergleichung des alten und neuen Kapitols auch hier nicht befassen können, so darf uns doch die Bemerkung nicht entgehen, auf wie ungleichem Boden die Tempel dieser Lokalitäten ehemals mögen gestanden haben. Läßt man nun den Blick zu den Füßen dieses ehrwürdigen Gebäudes herunter gleiten, so sieht man den vollkommensten Gegensatz, Schutt- und Kehrichthaufen, schlechte, verfallene, übelbewohnte Häuser; welches Zusammentreffen, den alten, mittlern und neuen Zustand dieser Welthauptstadt andeutend, sich recht charakteristisch erweist.

Als der Freund seine Skizze abends in die Perspektivstunde zu Meister Verschaffelt gebracht, billigte dieser den Versuch nicht allein, sondern begab sich gleich des andern Morgens an Ort und Stelle, um das Blatt kunstmäßig anzulegen und auszuführen, und verehrte es dem Entdecker dieser Ansicht.

Lange blieb es unter andern in der Mappe verborgen, bis endlich in Rossinis Raccolta, Rom 1818 (Kunst und Altertum, II, 2. 9.), dieselbe Ansicht erschien und man sich freuen mußte, daß dieser Punkt nach so langen Jahren einem braven Architekten und Zeichner gleichfalls merkwürdig gewesen. Kunstfreunde werden

20 f. in die .... gebracht. Daß er an den Übungen in der Perspektive, die Verschaffelt veranstaltete, teilgenommen, berichtet Goethe in der Italienischen Reise (Bd. 23, 2, S. 75 und 87). Dieser, der Sohn des Mannheimer Akademiedirektors Peter von Verschaffelt, der Goethen auf der Rückreise von Straßburg einst freundlich aufgenommen hatte, lebte von 1754—1818 und beschäftigte sich in Rom hauptsächlich mit dem Malen architektonischer Ansichten. Auch Moritz genoß seinen Unterricht. Siehe Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 5, S. 28. Goethe stand noch von Weimar aus mit ihm in Verkehr und bestellte bei ihm vier Landschaften. Siehe a. a. O. S. 40 und 92. Auch die Herzogin Anna Amalia bediente sich seiner sowohl als Zeichner wie für geschäftliche Zwecke. — 26. Rossinis Raccolta. Der vollständige Titel lautet nach der Angabe an der bezeichneten Stelle in Kunst und Altertum, wo das Werk von Meyer besprochen ist: „Raccolta di cinquanta principali Vedute di Antichita, tratte dai Scavi fatti in Roma in questi ultimi tempi, disegnate ed incise all' acqua-forte da Luigi Rossini Architetto in Roma 1818“.

in Vergleichung beider Darstellungen desselben Gegenstandes sich angenehm beschäftigen.

So viel von dem Verdienst der Originale. Den jungen, nachbildenden Künstlern darf man das Zeugnis sorgfältiger Behandlung erteilen und ihrem Bemühen um so mehr eine günstige Aufnahme versprechen, als sie nicht ermangeln werden, jenen hohen, in diesem Fache jetzt glänzenden Vorbildern sowohl im Artistischen als Technischen eifrig nachzustreben.

---

6 f. jenen hohen ... Vorbildern. Gemeint ist vor allem Senefelder selbst und Strixner, deren Goethe mehrfach mit hoher Anerkennung gedacht hat.

Wilhelm Tischbeins Idyllen.

(Über Kunst und Altertum. Dritter Band. Drittes Heft. 1822. S. 91—127.)

Wilhelm Tischbein bildete sich in der glücklichen Zeit, wo dem zeichnenden Künstler noch objektives Wahre von außen geboten ward, wo er die reineren Dichterwerke als Vorarbeit betrachten, sie nach seiner Weise belebt wieder hervorbringen konnte.

1. Wilhelm Tischbeins Idyllen. Zweiter Druck (B) in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 183—209. — Der Maler Johann Wilhelm Tischbein wurde mit Goethe, der ihn schon zuvor nach Kräften gefördert hatte, in Rom bekannt und schnell befreundet. Näheres darüber siehe in der „Italienischen Reise" (Bd. 21), in „Philipp Hackert" (Bd. 27), in Tischbeins autobiographischer Schrift „Aus meinem Leben" (Braunschweig 1861), in „Aus Tischbeins Leben und Briefwechsel" (Leipzig 1872) und bei Düntzer, „Aus Goethes Freundeskreise" (Braunschweig 1868) S. 215—253. Schon im ersten Monat von Goethes Aufenthalt in Rom regte Tischbein den Gedanken einer gemeinsamen Thätigkeit an. Zu einer Bilderreihe, in der er die ersten Zeiten des Menschengeschlechts zu schildern gedachte, sollte Goethe ein verbindendes Gedicht schaffen (Bd. 21, 1, S. 165 ff.) und später entwickelte er eine Reihe von sehr angenehmen idyllischen Gedanken, die Künstler und Dichter zusammen bearbeiten sollten. Er hatte schon das Titelkupfer entworfen; doch fürchtete sich Goethe an etwas Neues zu gehen (Bd. 21, 1, S. 175 f.). Das ist nicht, wie Goethe angiebt, in Rom geschehen, sondern erst am Golf von Neapel (siehe Harnack, Zur Nachgeschichte der Italienischen Reise. Weimar 1890. S. 233). Das Titelkupfer zeigt die Aufschrift „IDLIE von JF von GOEHTE gezeichnet von W TISCBEIN", eine zweite (bei Harnack a. a. O. reproduzierte) Zeichnung trägt die Worte „auch Goehte war hir und sangs uns eine Idille". Ein Verzeichnis im Goethe-Archiv giebt von den Gegenständen, die beide gemeinsam behandeln wollten, Kunde; aber die Ausführung unterblieb, wohl infolge der Erkaltung, die zwischen ihnen eintrat. Indessen mahnte Tischbein noch am 26. August 1788: „Was macht das Idyllchen? Wird daran gearbeitet?" Von einem Erfolg dieser Frage wissen wir nichts; wohl aber blieb bei Goethe die von Tischbein angeregte Idee einer Vereinigung zu gemeinsamem Kunstwirken lebendig. Als 1805 und 1806 Tischbein Zeichnungen an die Herzogin Amalia und Goethe sandte, sprach dieser den Dank der Weimaraner in vier Gedichten aus, die in ihrer äußeren Form Ähnlichkeit mit den in unserm Aufsatz enthaltenen zeigen. (Siehe Bd. 3, 1, S. 62 f.) Dieser entstand, nachdem Tischbein durch neue Sendungen 1817 und 1821 den Dichter erfreut hatte. Am 3. Juni 1821 schrieb er dem alten Freunde: „Was nur eine dichterische Ader fühlt, wird nicht ermangeln an der Seite freundliche Zeilen beizufügen, wie sie dem Idyllendichter nicht unangenehm sein können." In Goethes Tagebuch zeigen die Eintragungen vom 16. bis 25. Juli, daß Goethe in diesen Tagen die Zeichnungen poetisch kommentierte und sie am letzten an Tischbein zurücksandte mit einem Briefe, der vom 23. datiert ist Am 26. reiste er nach Marienbad ab und dort setzte er bis zum 9. August die Beschäftigung mit den Skizzen fort, indem er den verbindenden prosaischen Text verfaßte. Nach der Heimkehr erfolgte am 28. und 29. September der Abschluß der Arbeit. Bereits im Dezember konnte er Tischbein durch die Übersendung der betreffenden Druckbogen von Kunst und Altertum erfreuen. Die Gedichte erschienen später um sechs weitere vermehrt im dritten Bande der Ausgabe letzter Hand. Siehe Bd. 2, S. 245 ff. — Aus dem Schlusse unseres Aufsatzes geht hervor, daß die hier beschriebenen Skizzen als Bilder im Schlosse zu Oldenburg, wo Tischbein seit dem Juni 1808 thätig war, ausgeführt worden sind.

Wenn Homer ihn zur heroisch-kriegerischen Welt heranzog, wendete er sich eben so gern, mit Theokrit, zum unschuldigen golden-silbernen Zeitalter ländlichen Wesens und Treibens, und wenn die Phantasie, welche alles mit Bildern bevölkert, ins weite zu führen drohte, so kehrte er schnell zum Charakteristischen zurück, das er Gestalt um Gestalt bis zu den Tieren verfolgte.

Und so vorbereitet begab er sich nach Italien, da er denn schon auf der Reise das Vorgefühl einer heroisch-bedeutenden Landschaft in Skizzen gar anmutig auszudrücken wußte.

Seines wackern Lebensganges haben wir früher schon gedacht, so wie des wechselseitig freundschaftlich belehrend fortdauernden Verhältnisses. Gegenwärtig sei von leicht entworfenen Blättern die Rede, durch deren Sendung er bis auf den heutigen Tag eine höchst erquickliche Verbindung auch aus der Ferne zu erhalten weiß.

Vor uns liegt ein Band in groß Quart mehr oder weniger ausgeführter Entwürfe, die Mannigfaltigkeit des künstlerischen Sinnes und Denkens enthaltend. Einem jeden Blatte haben wir, auf des Freundes Verlangen, einige Reime hinzugefügt; er liebt seine sinnigen Skizzen durch Worte verklärt und vollendet zu sehen. Als Titelschrift sandten wir voran:

Wie seit seinen Jünglings-Jahren
Unser Tischbein sich ergeht,
Wie er Berg und Thal befahren,
Stets an rechter Stelle steht;
Was er sieht, weiß mitzuteilen,
Was er dichtet ebenfalls;
Faunen bringt er auch zuweilen,
Frauen doch auf allen Zeilen
Des poetisch-plastischen Alls:
Also war es an der Tiber,
Wo dergleichen wir geübt,
Und noch wirkt dieselbe Fiber,
Freund dem Freunde gleich geliebt.

I.

Substruktionen zerstörter, ungeheurer Lust- und Prachtgebäude, deren Ruinen durch Vegetation wieder belebt worden.

11. freundschaftlich belehrend, A freundschaftlich-belehrend. — 36. ungeheurer, A ungeheuerer.

Gar manche bedeutende Stelle unserer Erdoberfläche erinnert, mitten in herrlicher Gegenwart, an eine größere Vergangenheit, und vielleicht ist nirgends dieser Kontrast sichtbarer, fühlbarer als in Rom und dessen Umgegend; das Zerstörte ist ungeheuer, durch keine Einbildungskraft zu vergegenwärtigen, und doch auch erscheint das Wiederhergestellte, unsern Augen sich Darbietende gleichfalls ungeheuer.

Nun aber zu unserm Blatt! Die weitläuftigsten von der Baukunst eroberten Räume sollten wieder als ebener Boden dem Pflanzenleben gewidmet werden. Substruktionen, die Last kaiserlicher Wohnungen zu tragen geeignet, überlassen nunmehr einen ebenen, gleichgültigen Boden dem Weizenbau; Schlinge- und Hängepflanzen senken sich in diese halb verschütteten, finstern Räume; Früchte des Granatbaumes, Kürbisranken erheitern, schmücken diese Einöde; und wenn dem Auge des Wanderers ein so uneben zerrissener Boden als gestalteter Naturhügel erschien, so wunderte es einen Herabsteigenden desto mehr, in solchen Schluchten, statt Urfels Mauerwerk, statt Gebirgslagern, Spalten und Gängen gerade anstrebende Mauerpfeiler, mächtige Gewölbsbogen zu erblicken, und, wollte er sich wagen, ein unterirdisches Labyrinth von düsteren Hallen und Gängen vor sich zu finden.

Einem solchen gefühlvollen Anschauen war Tischbein mehr als andere hingegeben; überall fand er Lebendiges zu dem Abgeschiedenen gepaart. Noch besitze ich solche unschätzbare Blätter, die den innigen Sinn eines wundersamen hingeschwundenen und wieder neubelebten Zustandes verkünden.

Dem oben beschriebenen Blatt fügte ich folgende Reime hinzu:

Würdige Prachtgebäude stürzen,
Mauer fällt, Gewölbe bleiben,
Daß, nach tausendjähr'gem Treiben,
Thor und Pfeiler sich verkürzen.
Dann beginnt das Leben wieder,
Boden mischt sich neuen Saaten,
Rank' auf Ranke senkt sich nieder;
Der Natur ist's wohlgeraten.

25. besitze ich. Die in Goethes Besitz befindlichen Zeichnungen siehe bei Schuchardt I, S. 290, Nr. 689 ff.

Das in solchem Falle uns überraschende Gefühl sprach ich in früher Jugend, ohne den sinnlichen Eindruck erfahren zu haben, folgendermaßen aus:

Natur, du ewig Keimende,
Schaffst jeden zum Genuß des Lebens,
Hast deine Kinder alle mütterlich
Mit Erbteil ausgestattet, einer Hütte.
Hoch baut die Schwalb' an das Gesims,
Unfühlend, welchen Zierat
Sie verklebt.
Die Raup' umspinnt den goldnen Zweig
Zum Winterhaus für ihre Brut;
Und du flickst zwischen der Vergangenheit
Erhabne Trümmer
Für dein Bedürfnis,
Eine Hütte, o Mensch,
Genießest über Gräbern! —

II.

Im Meer die Sonne untergehend, zwei Jünglingsfreunde, an einander traulich gelehnt, auf einer Höhe stehend, von den letzten Strahlen beleuchtet, überschauen die reiche Gegend und erquicken sich mit und an einander.

Für dergleichen Naturscenen hatte Tischbein stets reinen Sinn und offene, freie Brust. Ich besitze noch eine ältere Zeichnung, wo er sich als Reisender in unwirtbarem Gebirg am Sonnenaufgang und herrlichen sich zusammendrängenden Zufälligkeiten entzückt. In diesem Betracht schrieb ich zu obigem Bilde folgende Zeilen:

Schön und menschlich ist der Geist,
Der uns in das Freie weist,
Wo in Wäldern, auf der Flur
Wie im steilen Berggehänge,
Sonnen-Auf- und Untergänge
Preisen Gott und die Natur.

Der Geschichtsmaler, der eigentliche Menschendarsteller, hat in Bezug auf Landschaft große Vorteile, aus dem Wirklichen zieht

4 ff. Natur, du ewig ꝛc. Aus dem Gedicht „Der Wandrer" Bd. 2, S. 220 ff., das durch die Ruinen in Niederbronn angeregt ist, also doch auf sinnlichem Eindruck beruht, was Goethe beim Niederschreiben unserer Stelle vergessen hatte. — 15. dein. Die ältere Lesart, die seit den „Schriften" 1788 der schlechteren „deine" gewichen ist. Im kritischen Apparat der Weimarer Ausgabe ist unsere Stelle übersehen.

er das Bedeutende, findet das Merkwürdige unter jeder Bedingung, weiß ihm Gestalt und Adel zu verleihen. Schroffe Felsen, deren bewaldeter Fuß in bebaute Hügel sich senkt, die endlich gegen den Fluß zu in fette Trift auslaufen. Hier begleiten grüne Wiesen mit bebuschten Ufern den Strom ins Meer. Und was da alles von fernen Vorgebirgen, Buchten und sichern Landungen erscheinen mag, das war dem Künstler um Rom und Neapel auf mannigfachen Reisen so zu eigen geworden, daß dergleichen Umrisse leicht und bequem aus seiner Feder flossen, stets anmutig, stets bedeutend.

Auch auf das Stärkste drückten sich einzelne Vorfallenheiten der leblosen Natur in sein Gedächtnis; er wiederholte sie gern, wie man eine Geschichte, die uns besonders getroffen, uns Anteil abzugewinnen vermocht, erzählend gern öfters wiederholen mag. Baum- und Felsgruppen, eigene, seltene Örtlichkeiten, Meteore jeder Art, die Verbindung irdischer Wirkungen mit himmlischen, das Wechselspiel unterer und oberer Erscheinungen ward er nicht müde darzustellen.

Seltenes und Außerordentliches verlischt noch weniger in seiner Einbildungskraft. Den vollen Mond neben dem feuersprühenden, furchtbaren Spiel des Vesuvs, beides im Meere sich abspiegelnd, wagt er sogar mit Federstrichen nachzubilden, fließende Laven, wie die erstarrten, faßt er gleich charakteristisch auf. Solche flüchtige Blätter, deren ich noch gar manche sorgfältig verwahre, sind geistreiche Lust.

III.

Wie man sonst angehenden Kunstjüngern eine reiche vollbeerige Traube vorlegte, um ihnen daran die Geheimnisse der Komposition, Gruppierung, Licht, Schatten und Haltung zu versinnlichen, so standen zu Frascati, in dem Aldobrandinischen Garten, zu einer Einheit versammelt die verschiedenartigsten Bäume, ein Wanderziel allen Künstlern und Kunstfreunden.

In der Mitte hob sich die Cypresse hoch empor, links strebte die immer grünende Eiche zur Breite wie zur Höhe und bildete, indem sie zugleich jenen schlanken Baum hie und da mit zierlichen Ästen umfaßte, eine reiche Lichtseite. Rechts in freier Luft zeigten sich der Pinien horizontale Schirmgipfel und die Schattenseite war mit leichterem Gesträuche abgeschlossen, sodann nahmen weiter

hervor die breiten gezackten Blätter eines Feigenbaums noch einiges Licht auf und das Ganze rundete sich befriedigend.

Von dieser musterhaften Gruppe besitze ich noch eine große Kreidezeichnung auf grau Papier, jedermann zur Bewunderung. Nun hatte er dieses Gebilde unverrückt im Sinne behalten, solches in gegenwärtigem Kunst- und Musterbüchlein abermals vorgestellt, nur, dem Format gemäß, um vieles kleiner und mit einiger Veränderung. Folgenden Reim schrieb ich zur Seite:

Wenn, in Wäldern, Baum an Bäumen,
Bruder sich mit Bruder nähret,
Sei das Wandern, sei das Träumen
Unverwehrt und ungestöret;
Doch, wo einzelne Gesellen
Zierlich mit einander streben,
Sich zum schönen Ganzen stellen,
Das ist Freude, das ist Leben.

IV.

Abermals aus der vegetabilen Welt, eine seltene, vielleicht einzige Erscheinung; schwer, unmöglich zu beschreiben. Da sich jedoch die wunderlichste Zufälligkeit unserm Freunde so tief eingeprägt hat, daß er den Gegenstand oft wiederholen mochte, so sei auch von unserer Seite der Versuch gewagt.

Inmitten eines von düsteren Bäumen umschatteten Wasserspiegels zeigt sich auf geringer Erderhöhung eine alte Eiche im Vollichte, ihre zackigen Äste umher verbreitend und niedersenkend, so daß die letzten Blätterbüschel beinahe das Wasser erreichen und sich darin gar freundlich bespiegelnd wiederholen. Ebenso ist der wenige abgesteilte Erdgrund, worauf der Baum steht, auch Stamm und Äste, insofern es der Raum zuließ, im Abglanz wiederholt.

Der alte, in feuchter Einsamkeit erwachsene, ausdauernde Baum, in düsterer Umgebung erleuchtet, in der Wüste sich selbst bespiegelnd, veranlaßte folgenden anthropomorphischen Reim:

Mitten in dem Wasserspiegel
Hob die Eiche sich empor,
Majestätisch Fürstensiegel
Solchem grünen Waldesflor;

32. anthropomorphischen, die Naturerscheinung vermenschlichend, sie mit menschlichem Gefühl erfüllend.

Sieht sich selbst zu ihren Füßen,
Schaut den Himmel in der Flut:
So des Lebens zu genießen,
Einsamkeit ist höchstes Gut.

V.

In belebte und angenehme Gesellschaft versetzt uns aus jener Einsamkeit geschwinde dieses Blatt. Auf Rasen gelagert sehen wir anmutige Jungfrauen, deren schöne Körper, der Sitte früherer Zeitalter gemäß, nur teilweise verhüllt sind; der Anblick von derben, gefälligen Gliedern ist uns gegönnt.

Nun aber fragen wir: was versammelt sie an diesen Platz? was erwarten sie? Denn gegenwärtig scheint nichts vorhanden, was ihnen Unterhaltung gewähren könnte. Doch näher besehen, schauen wir hüben und drüben zwei männliche Figuren. Links, erhöht unter einem Baume sitzend, einen lieblichen Jüngling die Flöte in der Hand, als erklärte er vor Beginnen seines Vortrags, auf was für Melodieen er sich bereite, was für Lieder sollten gehört werden. Auf ihn sind viele Blicke gerichtet, wohl die Hälfte der Hörerinnen scheint ihm zu vertrauen, von ihm angezogen zu sein.

Aber an der andern Seite hat sich ein Faun unter die Nymphen gemischt; er zeigt eine vielrohrige Pfeife, verspricht die muntersten Tänze, die lustigste Unterhaltung; auch mag er sich wohl die Hälfte der Hörerschaft gewonnen haben.

Mit wenig Reimen suchten wir dies auszudrücken:

Harren seht ihr sie, die Schönen,
Was durchs Ohr das Herz ergreife?
Flöte wird für diese tönen,
Für die andern Pans Gepfeife.

Nun aber laßt uns schweigen, damit beide den Wettstreit zu beginnen nicht weiter gehindert seien.

VI.

Alle kunstreichen idyllischen Darstellungen erwerben sich deshalb die größte Gunst, weil menschlich natürliche, ewig wieder-

34. menschlich natürliche, A menschlich-natürliche.

kehrende, erfreuliche Lebenszustände einfach wahrhaft vorgetragen werden, freilich abgesondert von allem Lästigen, Unreinen, Widerwärtigen, worein wir sie auf Erden gehüllt sehn. Mütterliche, väterliche Verhältnisse zu Kindern, besonders zu Knaben; Spiel und Naschlust der Kleinen; Bildungstrieb, Ernst und Sorge der Erwachsenen, das alles spiegelt sich gar lieblich gegen einander. Diesem Sinne gemäß finden wir in der sogenannten heiligen Familie einen idyllischen Gegenstand, erhoben zu frommer Würde und deshalb doppelt und dreifach ansprechend.

Hiernach also haben wir dem sechsten Bilde folgenden Vers zur Seite geschrieben:

Heute noch im Paradiese
Weiden Lämmer auf der Wiese,
Hüpft von Fels zu Fels die Ziege;
Milch und Obst nach ew'ger Weise
Bleibt der Alt' und Jungen Speise;
Mutterarm ist Kinderwiege,
Vaterflöte spricht ans Ohr,
Und Natur ist's nach wie vor;
Wo ihr huldiget der holden,
Erd' und Himmel silbern, golden.
Darum Heil dem Freunde sei,
Der sich fühlt so treu und frei!

Nun zur nähern Beschreibung des Dargestellten! Eine junge, im blauen Gewand knieende Frau schaut, eine Ziege melkend, aus dem Bilde heraus, mit vollem freundlichen Angesicht. Es ist aber keineswegs der Zuschauer, nach welchem sie sich umsieht; ihr Geschäft verrichtend, horcht sie vielmehr auf die Bitte des Kindes, das an ihrem Rücken nach der eben quillenden unschuldigen Nahrung verlangt. Vorwärts liegen und sitzen drei Knaben um eine Schale, eben gemolkene Milch schlürfend, ohne weiteres Hülfsmittel als begierige Lippen. Hinterwärts am Baume sitzt ein Faun, den Schlauch unter dem rechten Arme, mit linker Hand hinaufreichend, als wolle er Früchte von den Knaben, die auf dem Aste schweben, empfangen und der Familie einen willkommenen Nachtisch bereiten.

In der Ferne sieht man vor einer Höhle Feuer angezündet, um den heiteren kühlen Morgen für die Umsitzenden zu erwärmen;

1. einfach wahrhaft, A einfach=wahrhaft.

die Felsengrotte aber zunächst ist hoch, tief und geräumig, wie sie vor Stürmen und unfreundlicher Jahreszeit zu schützen hinreichend sein möchte. Und so ist auch das Troglodytische anzudeuten nicht vergessen, als nächstes Hauptbedingnis eines solchen halb wahren, halb poetischen Naturzustandes.

VII.

Was die Alten pfeifen,
Das wird ein Kind ergreifen',
Was die Väter sungen,
Das zwitschern muntere Jungen.
O! möchten sie zum Schönen
Sich früh und früh gewöhnen,
Und wären sie geboren
Den ziegenfüßigen Ohren.

Mit dieser Strophe begleiteten wir ein Bild, das nach des Künstlers liebster Weise, bei natürlichen, selbst ans Rohe grenzenden Gegenständen zugleich auf höhere Bildung deutend, die Anfänge der Sittlichkeit zur Sprache bringt.

Auf einer hohen freien Hügelgruppe haben sich drei Figuren zusammengekauert. Faun der Vater, seinem ziegenfüßigen, von einer halbbekleideten sittigen Mutter auf dem Schoß gehaltenen Knaben die Töne der Rohrpfeife vordudelnd; begierig greift der Knabe darnach, ein Gleiches zu versuchen. Alle drei Gesichter sind glücklichen Ausdrucks, der Vater scheint sein Bestes thun zu wollen, das Kind greift täppisch wacker zu, die Miene der Mutter hat eher etwas Schmerzliches, sie scheint gerührt, entzückt, wie es solchen Naturen im Augenblicke wohl ziemen mag.

Hier ist zu bemerken, daß der zartfühlende Künstler sich nicht überwinden könne, den weiblichen Gliedern solcher Faunenfamilien Ziegenfüße zu verleihen, welches im Plastischen, bei Darstellung wilder Bacchantenchöre, wohl zulässig, ja notwendig sein möchte; in der Malerei aber, selbst von großen Meistern kunstreich ausgeführt, immer etwas Anstößiges hat. Wenn auch der Vater allenfalls mit tierischem Huf und Ohr gelten kann, da wir ja ohnehin in der gesitteten Welt die Männer gestiefelt zu sehen gewohnt sind, nicht weit von jenem Faunen-Kostüm entfernt; so können die Frauen hingegen ohne lange würdige Kleider nicht gedacht werden. Durch diese vom Künstler beliebte

Wendung ergiebt sich eine merkliche Annäherung an unsere Sitten, an das Schickliche, ohne welches ein Kunstwerk nicht leicht glücklichen Eingang finden würde.

Zu wiederholen ist hier noch, daß jener Gipfel, welcher die Gruppe trägt, in großer Höhe gedacht sei; Pinienschirme reichen hinabwärts, wodurch denn auch die kolossalen Fichtenzapfen motiviert sind, welche neben jenen Gestalten, zu andern Früchten gehäuft, an der Erde liegen.

VIII.

Hier ist nun eines Geschlechtes zu gedenken, welches in dem Tischbeinschen Idyllenkreis eine bedeutende Rolle spielt, ich meine die Centauren, die er, als Pferd- und Menschenkundiger, sehr gut vorzustellen weiß.

Wenn wir der menschlichen Gestalt Bocksfüße hinzufügen, sie mit Hörnchen und Großohren begaben, so ziehen wir sie zum Tiere herunter, und nur auf der niedrigsten Stufe schöner Sinnlichkeit dürfen wir sie erscheinen lassen. Mit der Centaurenbildung ist es ganz ein anderes. Wie der Mensch sich körperlich niemals freier, erhabener, begünstigter fühlt als zu Pferde, wo er, ein verständiger Reiter, die mächtigen Glieder eines so herrlichen Tiers, eben als wären es die eigenen, seinem Willen unterwirft und so über die Erde hin als höheres Wesen zu wallen vermag, ebenso erscheint der Centaur beneidenswert, dessen unmögliche Bildung uns nicht so ganz unwahrscheinlich entgegentritt, weil ja der in einiger Ferne hinjagende Reiter mit dem Pferde verschmolzen zu sein scheint. Denken wir uns dieses Geschlecht nun auch als gewaltige, wilde Berg- und Forstgeschöpfe, von Jagd lebend, zu allen Kraftübungen sich stählend, ihre Halbfohlen zu gleich mächtigem Leben erziehend, finden wir sie erfahren in der Sternkunde, die ihnen sichere Wegesrichtung verleiht, ferner einsichtig in die Kräfte von Kräutern und Wurzeln, die ihnen zur Nahrung, Erquickung und Heilung gegeben sind, so läßt sich gar wohl folgern, daß darunter vorzüglich sinnende, Erfahrung verbindende Männer sich hervorthun, denen man wohl die Erziehung eines Fürsten, eines Helden anvertrauen möchte.

So wird uns Chiron geschildert, den man hier ausgestreckt

5. reichen, A weichen. — 10. Geschlechtes, A Geschlechts.

ruhend, also den tierischen Leib an der Erde findet. Der obere menschliche Teil deutet aber auf Höheres, mehr als Menschliches. Denn das Haupt wird durch den Arm unterstützt, Angesicht und Augen sind aufwärts gerichtet; edle Form, ernster Blick, auf sinnige, wichtige Unternehmung deutend. Damit wir aber außer Zweifel gesetzt werden, was so eine wundersame Person im Sinne trage, sehen wir hinterwärts, halb versteckt, ein Weibchen im Tigerfell. Es wendet uns die Schultern zu und spielt mit einem muntern, beinahe unbändigen Menschenknaben. Sollte das nicht Achill sein? einem Chiron als dem tüchtigsten Pädagogen übergeben, welcher jedoch einen solchen Auftrag wohl bedenklich finden darf.

Wir haben diesem Bilde deshalb folgende Strophe hinzugefügt:

Edel-ernst, ein Halbtier liegend,
Im Beschauen, im Besinnen,
Hin und her im Geiste wiegend,
Denkt er Großes zu gewinnen.
Ach! er möchte gern entfliehen
Solchem Auftrag, solcher Würde;
Einen Helden zu erziehen,
Wird Centauren selbst zur Bürde.

IX.

Die sämtlichen sowohl sittlich menschlichen, als natürlich animalischen Elemente der Tischbeinschen Idylle haben wir bisher beherzigt und dargestellt; nun da wir genug in dieser Region gewandelt, müssen wir noch zum Abschluß einer tragischen Situation gedenken.

Das Grundmotiv aber aller tragischen Situationen ist das Abscheiden, und da braucht's weder Gift noch Dolch, weder Spieß noch Schwert; das Scheiden aus einem gewohnten, geliebten, rechtlichen Zustand, veranlaßt durch mehr oder mindern Notzwang, durch mehr oder weniger verhaßte Gewalt, ist auch eine Variation desselben Themas, und so hat auch unser Künstler nicht unterlassen, die Scheidescene von Hirt und Hirtin gemütlich darzustellen.

Unter einem alten, in der Zeit unverwüstlich fortwachsenden Eichbaum sitzen sie nebeneinander, die holden, erst lebensanfänglich

10. Chiron. Vergl. S. 396, Z. 11.

Jüngeren. Der Knabe, die Füße über einander geschlagen, sieht vor sich hin; er wüßte nichts zu sagen, er vermag nicht über den Verlust zu denken. Verlust denkt sich nicht, er fühlt sich nur. Die schlanke, tüchtige, wohlgebaute, schöne Hirtin aber lehnt sich trostlos auf seine Schulter; ihr ist wohler, sie kann weinen, sie bezahlt der Gegenwart, was mit schweren Zinsen künftigen Stunden abzutragen wäre. Und so sehen wir die beiden allein, aber nicht einsam, denn neben ihnen hat der Künstler sinnig die spiralendenden Hirtenstäbe umgekehrt zur Erde gesenkt, in einander greifend; auch sieht man zunächst verschiedenartige Schafe, als wenn sie beiderlei Herden angehörten, sich mit den düstern Köpfchen gegen einander unschuldig bethun. Mit einem Waldgebüsch ist das Ganze geschlossen.

Und so schließen wir auch unsere Idyllenregion, oder vielmehr, ehe wir aus derselben heraustreten, befreunden wir uns mit etwas Höherem, Übermenschlichem, das uns desto erfreulicher aufnimmt, als wir an der sinnigen Behandlung des Untermenschlichen, dem Künstler dankend, Freude genossen. Und an der Schwelle dieses Überganges sprechen wir aus wie folgt:

Was wir froh und dankbar fühlen,
Wenn es auch am Ende quält,
Was wir lechzen zu erzielen,
Wo es Herz und Sinnen fehlt:
Heitre Gegend, groß gebildet,
Jugendschritt an Freundesbrust,
Wechselseitig abgemildet,
Holder Liebe Schmerzenslust;
Alles habt ihr nun empfangen,
Irdisch war's und in der Näh';
Sehnsucht aber und Verlangen
Hebt vom Boden in die Höh'.
An der Quelle sind's Najaden,
Sind Sylphiden in der Luft,
Leichter fühlt ihr euch im Baden,
Leichter noch in Himmels-Duft;
Und das Plätschern und das Wallen
Ein und andres zieht euch an;
Lasset Lied und Bild verhallen,
Doch im Innern ist's gethan.

X.

In dem ernst lieblichen Fels- und Waldgebüsch liegt, den Rücken gegen uns gekehrt, ausgestreckt auf Moos und Kräutern, über der Urne gelehnt, die schlankste Gestalt, nackende Reize dem Auge darbietend. Des mit leichtem Schilfkranze gezierten Hauptes geringe Wendung läßt uns ein unbefangenes jugendliches Gesicht sehen, völlig zu der untadeligen Gestalt passend; sie scheint auf einen Vogel zu achten, der aus dem Rohr, auf dem Rohr sein Nest verteidigend, mit leidenschaftlichem Geschrei gegen sie anstrebt; es scheint, als habe das zarte Tierchen die Halbgöttin jetzt erst gewahrt und die Störung seines stillen, sichern Ansiedelns furchtsam-lebhaft empfunden. Aber so ganz einsam ist unsere Schöne nicht hier oben; nur etwas höher und rückwärts, im Dunkel einer Felsgrotte, ruht in der Dämmerung des Widerscheines eine ältere, obgleich nicht weniger anmutige Gespielin. So dürfen wir sie nennen, denn die beiden überfließenden Urnen senden ihre spielenden Wellen einem Bett zu, vereint fließen sie hin und scheinen das mädchenhafte Gespräch in ihrem Laufe fortzuführen.

Wie aber zwei vertraute Freundinnen sich wohl einmal entzweien und eben auch so zusammengeflossene Bäche nach Umständen wieder sich trennen, das haben wir in wenigen Reimen doppelsinnig auszudrücken versucht:

Jetzo wallen sie zusammen,
Kühle kühlt und birgt die Flammen,
Tiefer unten werden Hirten
Sich zum Wonnebad entgürten;
Um den Schönsten von den dreien
Werden beide sich entzweien.
Diese fließt in offner Schwüle,
Jene zu gewohnter Kühle,
Sucht den Liebsten in der Mühle.

XI.

Sehen wir doch in der Wirklichkeit auf unmerklichem Draht, auf schwankem Seil, wandelbare Bewegungen, kühnen Sprung auf Sprung, Blick verwirrenden Körperwechsel; über solcher Kraftäußerung und Anmutserscheinung vergessen wir die geringen

2. ernst lieblichen, A ernst-lieblichen.

Hülfsmittel, welche diese wundersame Welt flüchtig begründen; nur auf das Bild schauen wir, das uns entzückt, den Begriff eines neuen Handwerks mitteilt und eine liebliche Kunstwelt eröffnet.

Und so haben auch die antiken Maler beim anschaulichen Nachbilden Tanzender, die des Bodens nicht zu bedürfen scheinen, da sie ihn kaum berühren, diesen Boden sowohl als jedes irdische Hülfsmittel, Sprung- und Flugwerk beseitigt, ihre Gestalten in der Luft schwebend auf einfachem Grunde gehalten, wie sie der Einbildungskraft, die sich ihrer, von allem Nebenwerk abgesondert, am liebsten erinnern mag, frei und unbedingt vorschweben. Auf solche Weise steigert auch Tischbein sein idyllisches Bestreben; auf leichtem Rohrgezweige hebt er seine Muse empor, wie wir begleitend auszudrücken suchten:

Was sich nach der Erde senkte,
Was sich an den Boden hielt,
Was den Äther nicht erreicht,
Seht, wie es empor sich schwenkte,
Wie's auf Rohr und Ranken spielt!
Künstlerwille macht es leicht.

XII.

Durch diesen Übergang jedoch werden wir in die Lufthöhe geführt und in ätherischer Weite uns zu bewegen eingeladen. Hoch im finstern Luftraume schwebt im weiten Mantel, der sich um und über sie wolkenartig faltet, eine schlanke Gestalt; im Fortschweben sieht sie sich um nach dem sanften Lichte, das von unten zu ihr hinaufblickt, ihr holdes Angesicht sowie die nackten Sohlen erleuchtet.

Nicht lange bleiben wir über die Bedeutung der Schwebenden unaufgeklärt; um ihr Haupt winden sich Rosen an Rosen in unbegrenzten Zirkeln; Auroren erkennen wir da. Der Gedanke sie so vorzustellen ist freundlich genug. Denn wie wir sonst auf heiligen Bildern um das Haupt der verklärten Mutter Gottes Kreise von Engelsköpfchen sehen, die sich nach und nach in glänzende Wölkchen auflösen, ebenso ist es hier mit den Rosen gemeint, zu welchen die rotgesäumten Wölkchen der Morgendämmerung bedeutungsvoll gestaltet sind. Wir begrüßen sie mit folgendem Reim:

Wenn um das Götterkind Auroren
In Finsternis werden Rosen geboren,
Sie fleucht, so leicht, so hoch gemeint,
Die Sonne ihr auf die Fersen scheint.
Das ist denn doch das wahre Leben,
Wo in der Nacht auch Blüten schweben.

XIII.

Eine noch lieblichere Gestalt schwebt näher an uns heran, obgleich verschleiert, doch so gut wie nackt. Die Art ihres Erscheinens drücken wir folgendermaßen aus:

Ohne menschliche Gebrechen,
Göttergleich mit heiterm Sinn,
Tauig Moos und Wasserflächen
Überschreitend schwebt sie hin.

Wir mochten bei ihr gern der Morgenstunde gedenken; denn auf diese scheint sie uns zu deuten, wo sich leichte Nebel von feuchter Stelle augenblicklich hervorheben, um als Tau die benachbarten Hügelflächen sonnenscheu zu erquicken und zu verschwinden. Eben so wenig dürfen wir hoffen, diese liebenswürdige Gestalt anzuhalten, uns ihrer zu bemächtigen. Sie zieht vorüber und läßt uns traurig zurück, so wie die Morgenstunde, wenn wir sie auch treulich genützt, immer zu früh enteilt, um uns der Mühe des Tages zu überlassen. Deshalb fügten wir hinzu:

Heute floh sie, floh wie gestern,
Riß der Muse sich vom Schoß;
Ach! sie hat so lästige Schwestern,
Peinlich werden wir sie los.

XIV.

Die leichte Bewegung eines zierlichen Gestaltenpaars erinnert uns an die heitersten gesellig festlichen Stunden. Zwei leicht bekleidete Feenmädchen scheinen sich im Fluge zu begegnen; soeben vor einander vorbei schwebend sehen beide sich um, als wollten

30. gesellig festlichen, A gesellig=festlichen.

sie die liebliche Gespielin so schnell nicht aus den Augen verlieren. Zierlichste Biegung der Körper, anmutigste Bewegung der äußersten Glieder, augenblickliche Verschlungenheit zweier, gleich lieblicher Wesen erinnerten uns an unschätzbare Zeiten, wo die frohe Hora weichend uns der froheren übergiebt und das Leben, einem Tanzreihen gleich, sich auf das anmutigste wiederholend dahin schwebt.

Alles was uns bewegsam beglückte, Musik, Tanz und was sonst noch aus mannigfaltigen, lebendig beweglichen Elementen sich entwickelt, im Kontraste sich trennt, harmonisch wieder zusammenfließt, mag uns wohl beim Anblick dieses Bildes in Erinnerung treten. Dies sind gerade die schönsten Symbole, die eine vielfache Deutung zulassen, indes das dargestellte Bildliche immer dasselbe bleibt.

Diesmal entließen wir sie mit dem einfachen Ausruf:

Wirket Stunden leichten Webens,
Lieblich Lieblichen begegnend,
Zettel, Einschlag längsten Lebens,
Scheidend, kommend, grüßend, segnend.

XV.

Und wie denn der kluge Feuerwerker seine blendenden Darstellungen gewöhnlich mit einer Raketengarbe zu enden pflegt, so hat auch unser Freund, was bisher einzeln oder paarweis an der Erde, in der Mittehöhe erschien, nun zur Dreiheit erhoben und in die höchste Atmosphäre gelüftet. Ein überhängender Felsgipfel tritt zur rechten Seite ins Bild hinein, ohne Rechenschaft von dem Fuße zu geben, worauf die Masse ruhen könnte; er hängt, von Rosen und wildem Wein bekränzt, über dem weiten Meer, welches, bis vorn an den Rahmen herantretend, aus seinem erleuchteten Horizonte die Sonne hervorläßt, die sich in den Wellen bespiegelt und den Himmel aufklärt. Da schweben denn um jenes Felshaupt drei frische, leichte Sylphiden, die unterste flach, wie eine Streifwolke einherziehend, die zweite sich hinter ihr erhebend, die dritte noch weiter hinter- und aufwärts sich in den Äther

9. lebendig beweglichen, A lebendig=beweglichen.

verlierend. Es ist als wenn der Künstler die Howardische Terminologie anthropomorphisch auszudrücken den Vorsatz gehabt und es bedürfte nur noch Weniges, so wäre die Zeichensprache vollkommen. Sehr anmutig schwebt die unterste mit Schale und Krug an die Rosen heran und spürt, ob durch linde Befeuchtung der Morgenduft sich möchte entwickelt haben. Die zweite erhebt sich in diagonaler Richtung, die dritte senkrecht steigt empor. Mit wenigen Pinselzügen wäre hier die Streifwolke, die geballte, die zerstiebende vorgestellt. Wir werden den wackeren Freund ersuchen, in diesem Sinne ein Gegenbild zu erfinden und bringen deshalb kein Gedicht hier bei, weil solches nur als Wiederholung von Howards Ehrengedächtnis erscheinen dürfte.

Wir schlagen um und wenden uns zu

XVI.

wo der Künstler auf einmal den Vorhang fallen und uns vor einer Scene stehen läßt, welche Bezug auf das erste Bild zu haben scheint, mit welchem sie jedoch einen auffallenden Gegensatz bildet. Dort sahen wir mächtige, ernstlich gründliche Kunst, durch Natur und Zeit überwältigt, ihre Eigentümlichkeit aufgehoben und mit Frucht-, Feld- und Acker-Boden ausgeglichen, der Vegetation anheim gegeben; hier aber finden wir Natur, wie sie gebirgisch auf sich selbst ruht, ohne der Pflanzenwelt irgend einen Anteil einzuräumen. Wir bezeichneten den Gegenstand mit folgenden Worten:

Ruhig Wasser, grause Höhle,
Bergeshöh' und ernstes Licht
Seltsam, wie es unsrer Seele
Schauderhafte Laute spricht.
So erweist sich wohl Natur,
Künstlerblick vernimmt es nur.

Nun lasse man diese prosaisch rhythmischen Darstellungen abermals als einen Versuch gelten, weit entfernte oder wohl gar

1 f. die Howardische Terminologie. Vergl. die meteorologischen Aufsätze im 34. Bande, und besonders S. 324 „Howards Terminologie". — 12. Howards Ehrengedächtnis. Siehe Bd. 34, S. 346 ff. — 18. ernstlich gründliche, A ernstlich-gründliche. — 30. prosaisch rhythmischen, A prosaisch-rhythmischen.

aus der Wirklichkeit verschwundene Bilder in der Einbildungskraft hervorzuwecken. Möge diese Bemühung freundlich aufgenommen werden, wie es derjenigen gelang, die wir der Philostratischen Galerie gewidmet. Glücklicherweise werden die gegenwärtig besprochenen noch von deutschem Tageslicht beschienen, und welche Ausführung der Künstler so bedeutenden Intentionen verliehen, wird derjenige beurteilen, der Glück und Gelegenheit hat, das Vorzimmer des Großherzogs von Oldenburg Hoheit im Schlosse neben dessen Kabinett zu betreten.

Radierte Blätter,

nach Handzeichnungen (Skizzen) von Goethe, herausgegeben von Schwerdgeburth, Weimar 1821.

(Über Kunst und Altertum. Dritter Band. Drittes Heft. 1822. S. 142—146.)

Das Unternehmen einiger verdienten Künstler, nach meinen Entwürfen radierte Blätter herauszugeben, muß mir in mehr als einem Sinne erwünscht sein; denn wie dem Dichter die Melodie willkommen ist, wodurch der Tonkünstler sein Lied für ihn und andere belebt, so freut es auch hier, ältere, längst verklungene Bilder aus dem letheischen Strome wieder hervorgehoben zu sehen.

Anderntheils aber hab' ich längst bedacht, daß in den Bekenntnissen, in den Nachrichten, die ich von meinem Lebensgange gegeben, des Zeichnens öfters erwähnt wird, wobei man wohl nicht mit Unrecht fragen könnte, warum denn aus wiederholter Bemühung und fortdauernder Liebhaberei nicht auch etwas künstlerisch Befriedigendes habe hervortreten können.

Da läßt sich nun vor allen Dingen von den Vorteilen flüchtiger Entwürfe nach der Natur für den Einzelnen so manches erwähnen; denn, wie man von Leibniz erzählt, daß er beim Lesen, Sprechen, Denken gar vieles angemerkt, ohne die Blätter jemals wieder anzusehen, und dennoch dadurch jene bedeutenden Momente seinem Gedächtnis eingeprägt, also ist es auch mit flüchtigen Skizzen nach der Natur, wodurch uns Bilder, Zustände, an denen wir vorübergegangen, festgehalten werden und die Reproduktion derselben in der Einbildungskraft glücklich erleichtert wird. Nun

1. Radierte Blätter. Zweiter Druck (B) in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 213—215. In A und B stehen am Schluß die Gedichte, die in unserer Ausgabe bereits Bd. 2, S. 252 ff. mitgeteilt sind. — Vergl. Annalen 1821 (Bd. 25, S. 160) und Schuchardt I, S. 264, Nr. 319 ff. — 3. Schwerdgeburth. Karl August Schwerdgeburth, geboren in Dresden 1785, seit 1805 Kupferstecher in Weimar, gestorben 1878. — 15 f. künstlerisch Befriedigendes, A künstlerisch-befriedigendes.

kommt hinzu, daß der Liebhaber, dessen Hand nicht fertig genug ist, allen und jeden Gegenständen eine anmutige Nachbildung zu verleihen, aufs Bedeutende hinstreben und dasjenige sich zueignen wird, was einen auffallenden, sich besonders aussprechenden Charakter hat. Dergleichen glaubten freundschaftlich gesinnte Künstler schon längst unter meinen Blättern zu finden; wie denn der uns allzufrüh entrissene Kaaz sich eine Sammlung aussuchte, davon aber Gebrauch zu machen durch tödliche Krankeit verhindert ward.

So ist denn auch der schönste Gewinn, den der Liebhaber bei seinem unerreichten Streben dennoch genießt, daß ihm die Gesellschaft des Künstlers lieb und wert, unterhaltend und nützlich bleibt; und wer auch nicht selbst hervorzubringen imstande ist, wird, wenn er sich nur kennt und zu beurteilen weiß, im Umgang mit produktiven Menschen immer gewinnen und, wo auch nicht gerade von dieser Seite, doch von einer andern sich ausbilden und auferbauen.

Im Gefühl übrigens, daß diese Skizzen, selbst wie sie gegenwärtig vorgelegt werden, ihre Unzulänglichkeit nicht ganz überwinden können, habe ich ihnen kleine Gedichte hinzugefügt, damit der innere Sinn erregt und der Beschauer löblich getäuscht werde, als wenn er das mit Augen sähe, was er fühlt und denkt, eine Annäherung nämlich an den Zustand, in welchem der Zeichner sich befand, als er die wenigen Striche dem Papier anvertraute.

Ein Gleiches haben wir schon oben bei flüchtigen Zeichnungen eines Freundes gethan; denn wenn man von einem jeden Kunstgebilde zwar verlangen kann, daß es sich selbst ausspreche, so gilt dies doch eigentlich nur von gewählten, der größten Ausführung sich eignenden Werken. Andern hingegen, welche etwas zu denken und zu wünschen übrig lassen, mag man wohl mit guten Worten eine schickliche Nachhülfe gönnen.

Mannigfaltiges, was hier noch zu sagen wäre, bleibe verspart auf den Fall, daß die Unternehmung begünstigt würde, und mehrere Blätter, über die man sich äußern könnte, den Freunden der Kunst und der Sitte vorgelegt wären.

---

7. Kaaz. Karl Ludwig Kaaz (1776—1810), Landschaftsmaler. Er verweilte mit Goethe zusammen in Karlsbad vom 4.—29. August 1808 und unterstützte ihn bei seinen Versuchen im Landschaftszeichnen (siehe Bd. 24, S. 283), im folgenden Jahre war er vom 14. Juni bis zum 1. August in Weimar und Jena im lebhaftesten Verkehr mit Goethe, der mit ihm seine Skizzen durchsah (9., 18., 19. Juli). Bei dieser Gelegenheit wird jene oben erwähnte Auswahl getroffen worden sein. — 24. schon oben. Zu Tischbeins Idyllen.

Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker.

Auf Befehl des Ministers für Handel, Gewerbe und Bauwesen herausgegeben von der technischen Deputation der Gewerbe. Berlin 1821. 1823. Drei Abteilungen.

(Nicht im Handel.)

I.

(Über Kunst und Altertum. Dritter Band. Drittes Heft. 1822. S. 176—181.)

Wenn die Künste aus einem einfachen Naturzustande oder aus einer barbarischen Verderbnis nach und nach sich erheben, so bemerkt man, daß sie stufenweise einen gewissen Einklang zu erhalten bemüht sind; deswegen denn auch die Produkte solcher Übergangszeiten, im ganzen betrachtet, obgleich unvollkommen, uns doch eine gewisse Zustimmung abgewinnen.

Ganz unerläßlich aber ist die Einheit auf dem Gipfel der Kunst; denn wenn der Baumeister zu dem Gefühl gelangt, daß seine Werke sich in edlen, einfachen, faßlichen Formen bewähren sollen, so wird er sich nach Bildhauern umsehen, die gleichmäßig arbeiten. An solchen Verein wird der Maler sich anschließen, und durch sie wird Steinhauer, Erzgießer, Schnitzwerker, Tischer, Töpfer, Schlösser und wer nicht alles geleitet, ein Gebäude fördern helfen, das zuletzt Sticker und Wirker als behagliche Wohnung zu vollenden gesellig bemüht sind.

Es giebt Zeiten, wo eine solche Epoche aus sich selbst erblüht; allein nicht immer ist es rätlich, die Endwirkung dem

1. Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker. Zweiter Druck (B) in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 331—336. — In den „Sprüchen in Prosa" (bei Hempel Nr. 693) heißt es: „Bei Gelegenheit der Berlinischen Vorbilder für Fabrikanten kam zur Sprache, ob so großer Aufwand auf die höchste Ausführung der Blätter wäre nötig gewesen. Wobei sich ergab, daß gerade den talentvollen jungen Künstler und Handwerker die Ausführung am meisten reizt, und daß er durch Beachtung und Nachbildung derselben erst befähigt wird, das Ganze und den Wert der Formen zu begreifen." — Siehe Schuchardt I, S. 219, Nr. 35.

Zufall zu überlassen, besonders in Tagen, wo die Zerstreuung groß ist, die Wünsche mannigfach, der Geschmack vielseitig. Von oben herein also, wo das anerkannte Gute versammelt werden kann, geschieht der Antrieb am sichersten, und in diesem Sinne ist obgenanntes Werk unternommen und zur Bewunderung vorwärts geführt, auf Befehl und Anordnung des k. preuß. Staatsministers Herrn Grafen von Bülow Excellenz.

Im Vorbericht des Herrn Beuth ist ausgesprochen, daß der Techniker, in so fern er seiner Arbeit die höchste Vollendung giebt, alles Lob verdiene, daß aber ein Werk erst vollkommen befriedige, wenn das Ausgearbeitete auch in seinen ersten Anlagen, seinen Grundformen wohl gedacht und dem wahren Kunstsinn gemäß erfunden werde.

Damit also der Handwerker, der nicht wie der Künstler einer weitumfassenden Bildung zu genießen das Glück hat, doch sein hohes Ziel zu erreichen ermutigt und gefördert sei, ward vorliegendes Werk unternommen, den Kunstschulen der ganzen preußischen Monarchie als Muster vor Augen zu bleiben. Es wird diejenigen, die es von Jugend auf ansichtig sind, gründlich belehren, so daß sie unter den unzählbaren Resten der alten Kunst das Vorzüglichste auffinden, wählen, nachbilden lernen, sodann aber in gleichem Sinne, worauf alles ankommt, selbst hervorzubringen sich angeregt fühlen.

Ein Werk wie dieses wäre nun durch merkantilische Spekulation schwer zu fördern; es gehörte dazu königliche Municifenz, einsichtige, kräftige, anhaltende ministerielle Leitung; sodann mußten gelehrte Kenner, eifrige Kunstfreunde, geist- und geschmackreiche Künstler, fertige Techniker alle zusammenwirken, wenn ein solches Unternehmen begonnen werden und zur Vollendung desselben gegründete Hoffnung erscheinen sollte.

Genannt haben sich als Zeichner zugleich und Kupferstecher Mauch, Moses und Funke, als Kupferstecher Sellier, Wachsmann, Lesnier, Ferdinand Berger jun., und bei einem

7. Grafen von Bülow. Ludwig Friedrich von Bülow (1774—1825), Vetter Hardenbergs, von 1813—1817 preußischer Finanzminister, dann Leiter des neu errichteten Ministeriums für Handel und Gewerbe und Leiter des Baudepartements. — 8. Beuth. Peter Kaspar Wilhelm Beuth (1781—1853), einer der hervorragendsten Beförderer der preußischen Industrie, seit 1814 geheimer Oberfinanzrat, 1821 Mitglied des Staatsrats. Seine persönlichen Beziehungen zu Goethe fallen erst in die letzten Jahre von dessen Leben. — 32 ff. Mauch ... Prêtre. Der berühmteste unter den genannten Meistern ist der Italiener Pietro Anderloni, geboren 1784 zu Sant' Eufemia im

Blatte Anderloni als leitender Meister. Als Kupferdrucker nennt sich Pretre. Wenn nun der vorzüglichen Reinlichkeit und Zierlichkeit, welche Zeichner und Kupferstecher an diesem Werk bewiesen, rühmlich zu gedenken ist, so verdient endlich auch die große Sauberkeit des Abdrucks billige Anerkennung, zumal da mehrere Blätter mit zwei Platten gedruckt sind. Ungemein sauber nach der in England erfundenen Weise in Holz geschnitten, erscheint ferner auf dem Haupttitelblatt der preußische gekrönte Adler, Reichsapfel und Zepter haltend. Ein Gleiches ist von den großen Buchstaben der sämtlichen Aufschriften zu sagen, welche mit Sinn und Geschmack älteren deutschen Schriftzügen nachgebildet worden. Mit Vergnügen finden wir sodann bemerkt, daß Herr Geheime Oberbaurat Schinkel auch in das Unternehmen mit Geist und Hand eingreift.

Und so liegen denn vor uns in gr. Fol.-Format mehrere Platten des Ganzen, das in drei Abteilungen bestehen wird. Von der ersten, welche architektonische und andere Verzierungen enthalten soll, bewundern wir acht Blätter; von der zweiten, Geräte, Gefäße und kleinere Monumente vorstellend, fünf; von der dritten, Verzierungen von Zeugen und für die Wirkerei insbesondere, vier Blätter oder vielmehr sechs, weil zwei einmal schwarz und einmal koloriert vorhanden.

Der Text in kl. Fol.-Format, gleichfalls höchst elegant gedruckt, enthält kurz und klar nötige Anleitung, Andeutung, Hinweisen auf elementare theoretische Grundsätze, welche, einmal gefaßt, zu ferneren Fortschritten sicheren Weg bahnen.

Uns aber bleibt nichts zu wünschen übrig, als von Zeit zu Zeit vom Wachsen und Gedeihen eines so wichtigen und einflußreichen Werkes Zeuge zu werden.

Brescianischen, gestorben 1849 bei Mailand, die schönsten Blätter sind von Louis Sellier (geboren 1757 in Paris, gestorben 1835, seit 1831 Leiter der dortigen Kupferstecherschule), als Stecher ein Schüler Longhis, Volpatos und Morghens, getreueste Wiedergabe der Originale erstrebend, zuweilen jedoch nicht ohne eine manieristische Glätte. Johann Mattheus Mauch (geboren 1792 zu Ulm, gestorben 1856), vorwiegend in Berlin thätig, hat die meisten Zeichnungen für das Werk angefertigt und gestochen. Henri Moses (geboren um 1780 zu London), Karl Funke in Berlin, Anton Wachsmann (geboren um 1765, gestorben 1836?) und Ferdinand Berger sind von geringerer Bedeutung. Über Nicolaus August Lesnier (geboren 1787 in Paris) vergl. auch S. 489, Z. 15.

7. nach der ... Weise. Siehe oben (S. 56 f.) den Aufsatz „Über den Hochschnitt".

II.

(Über Kunst und Altertum. Vierter Band. Zweites Heft. 1823. S. 176—178.)

Von diesem so kostbaren als schätzenswerten Unternehmen haben wir bereits gebührende Anzeige gethan. Es wird herausgegeben von der technischen Deputation und ist nicht im Handel. Es besteht in drei Abteilungen; die erste enthält architektonische und andere Verzierungen, die zweite Geräte, Gefäße und kleinere Monumente, die dritte Verzierungen für Teppiche und Muster für Wirkerei im allgemeinen.

Von jedem dieser dreie sind abermals merkwürdige Blätter in der zweiten Lieferung enthalten, die wir durch besondere Gunst das Glück haben vor uns zu sehen; und wollten wir bedauern, daß gerade bei nicht zu verzögerndem Abschluß des letzten Bogens uns keine Zeit übrig bleibt, das Einzelne nach Würden zu schätzen, so erheitern wir uns mit dem Gedanken, daß wir bei der gegenwärtigen Lieferung den Beifall und die Bewunderung wiederholen müßten, die uns von der vorigen abgenötigt wurden; ja dies nicht allein: wir müssen bekennen, daß ein höchst sorgfältig begonnenes Werk mit größter Sorgfalt fortgeführt worden, so daß man sich wirklich enthalten muß, die zweite Sendung nicht höher als die erste zu schätzen.

Möge von Ausstellung zu Ausstellung, von deren glücklichen Vorzügen uns Berliner Freunde jederzeit unterhalten, die Wirksamkeit eines so bedeutenden Unternehmens immer deutlicher werden. Wie denn durch das Anschauen solcher Muster der gute Geschmack sich bis in die letzten Zweige der technischen Thätigkeit notwendig ergießen und der hohe Beförderer, die Leitenden und Ausführenden mit gar schönen Kunst- und Sittenfrüchten sich belohnt sehen müssen.

---

4. wir ... gebührende, A wir schon in des dritten Teils drittem Stück Seite 176 gebührende. — 5. Deputation, A Deputation der Gewerbe. — 11. in der zweiten Lieferung. Erschienen 1823. — 13. verzögerndem, A verzögrendem. — 22f. von deren ... unterhalten. Über die Berliner Kunstausstellungen erhielt Goethe unter anderem durch Zelter mehrfach Berichte. Die erste Berliner Industrieausstellung fand erst 1827 statt.

Kirchen, Paläste und Klöster in Italien, nach den Monumenten gezeichnet von J. Eugenius Ruhl.

(Über Kunst und Altertum. Dritter Band. Drittes Heft. 1822. S. 188.)

— — — — — — — — — — — — — — — —

Wenn nun meine Freunde an der vollkommenen Ausführung eines so wohl studierten Werkes ihre Freude hatten, so war mir dabei noch ganz anders zu Mute, indem ich mich der abenteuerlich flüchtigen Augenblicke lebhaft erinnerte, wo ich vor diesem Tempel gestanden und mich zum erstenmal über ein wohlerhaltenes Altertum innig erfreute (Aus meinem Leben, Zweiter Abteilung Erster Teil). Wie gerne werden wir dem Künstler folgen, wenn er uns, wie er verspricht, nächstens wieder an Ort und Stelle führt und von seinen anhaltenden, gründlichen Studien daselbst bildlich und schriftlich den Mitgenuß vergönnt.

---

1. Kirchen, Paläste und Klöster in Italien. Die eigentliche Besprechung trägt unverkennbar Meyers Stempel, nur der Schlußabsatz ist von Goethe verfaßt. Meyer beschreibt im Anschluß an seine Recension auch ein Aquarell desselben Künstlers, das den Tempel der Minerva in Assisi darstellt, und von diesem spricht Goethe hier. Die angezogene Stelle aus der Italienischen Reise steht in unserer Ausgabe Bd. 21, 1, S. 146 ff. Über Julius Eugen Ruhl, geboren 1796 zu Kassel, nach bewegter Jugend und mannigfachen Reisen durch Italien und Frankreich nach Hessen zurückgekehrt (1821), Hofbaumeister der Kurfürsten Wilhelm I. und II., seit 1831 als Direktor des Hofbauamtes von großem Einfluß auf die architektonische Gestaltung Kassels, vergl. die genaue Biographie in Naglers Künstlerlexikon. Ruhl hatte die Zeichnungen und Vorstudien zu seinem Werk 1817—1819 in Rom, sodann in Süditalien, Sizilien und in Toscana gemacht. Die Publikation des in Kassel und Darmstadt erscheinenden Werkes begann 1821. Schuchardt I, S. 224, Nr. 113.

Julius Cäsars Triumphzug,

gemalt von Mantegna.

(Über Kunst und Altertum. Vierter Band. Erstes Heft. 1823. S. 111—133. Zweites Heft. 1823. S. 51—76.)

Des Meisters Kunst im allgemeinsten.

An den Werken dieses außerordentlichen Künstlers, vorzüglich auch an dem Triumphzug Cäsars, einer Hauptarbeit, wovon wir näher zu handeln gedenken, glauben wir einen Widerstreit zu fühlen, welcher beim ersten Anblick nicht aufzulösen scheint.

1. Julius Cäsars Triumphzug. Zweiter Druck (B) in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 143—176. — Schon in Italien hatten die Bilder Mantegnas Goethes Erstaunen erregt (Bd. 21, 1, S. 76). Dann hatte Meyer den Werken des großen Malers in seinem Aufsatz „Mantua im Jahre 1795" (Propyläen III, 2, 3—66) liebevolle Aufmerksamkeit gewidmet, bei der Aufführung des „Julius Cäsar" 1803 war der Triumphzug Mantegnas dienlich gewesen, und die Holzschnitte Andreanis danach, von denen Goethe schon einzelne besaß, konnte er, wie er erzählt, vollständig in keiner Sammlung sehen, ohne ihnen eine lebhafte Betrachtung ihrer Folge zu widmen. Endlich erhielt er sie selbst (Schuchardt I, S. 44, Nr. 406) und konnte sie ruhig neben und hinter einander beschauen; er studierte den Vasari deshalb, welcher ihm aber nicht zusagen wollte. Durch Zufall erhielt er im Sommer 1819 Nachricht von dem ihm bisher unbekannten Verbleib der Originale, Nöhden verschaffte ihm alle historischen Daten über dieselben, Staatsrat Schultz die von Mantegna selbst gestochenen Originalblätter, und durch Studien im Plutarch und Appian suchte er sich die Quellen, aus denen Mantegnas Darstellung geflossen war, zu erschließen. Das zehnte, noch fehlende Blatt der Stiche erhielt Goethe von Schultz im September 1820 (Schuchardt a. a. O. Nr. 399, vergl. auch 400 und 401), er ließ es durch Schwerdgeburth kopieren und beschäftigte sich mehrere Monate lang damit. So zog sich die Arbeit an unserer Abhandlung durch eine lange Zeit, vom Sommer 1819 bis in den Dezember 1822, wo sie abgeschlossen wurde, hin. Vergl. Bd. 25, S. 124 f., 150 f., 159, 178. — Von vornherein ist anzunehmen, daß für das kunstgeschichtliche Detail Goethe Meyers Hülfe in reichem Maße in Anspruch genommen haben wird. Wie weit indessen sein Anteil an der Arbeit geht, läßt sich durchaus nicht feststellen. Der Kanzler von Müller führt in Kunst und Altertum VI, 3 den „Triumphzug Mantegnas" als Beispiel dafür an, wie sich Meyers kritisch-historische Studien, sein scharfes Beobachtungstalent und Goethes geniale Auffassungs- und Darstellungsgabe wechselseits zu freundlicher Harmonie durchdringen. Goethe selbst spricht (an Nöhden 22. September 1820) die Absicht aus, diesen Aufsatz noch vor Ende des Jahres in Gesellschaft Meyers auszuarbeiten, dagegen schreibt er demselben Adressaten am 25. September 1821: „Meine Entwickelung des Triumphzugs nach Mantegna ist genugsam vorbereitet und wird die Redaktion derselben nächsten Winter an die Reihe kommen." — Kuno Francke (Mantegnas Triumph of Caesar in the second part of Faust, vergl. Goethe-Jahrbuch Bd. 14, S. 332) hat nachzuweisen gesucht, daß der Triumphzug im „Mummenschanz" des zweiten Teils des „Faust" mehrfach benutzt sei. Von einer erneuten Beschäftigung Goethes mit Mantegna in späterer Zeit erfahren wir aus seinem Briefe an Zelter vom 28. März 1829

Zuvörderst also werden wir gewahr, daß er nach dem strebt, was man Stil nennt, nach einer allgemeinen Norm der Gestalten; denn sind auch mitunter seine Proportionen zu lang, die Formen zu hager, so ist doch ein allgemein Kräftiges, Tüchtiges, Übereinstimmendes durchaus wahrzunehmen an Menschen und Tieren, nicht weniger in allen Nebensachen von Kleidern, Waffen und erdenklichem Gerät. Hier überzeugt man sich von seinem Studium der Antike; hier muß man anerkennen, er sei in das Altertum eingeweiht, er habe sich darein völlig versenkt.

Nun gelingt ihm aber auch die unmittelbarste und individuellste Natürlichkeit bei Darstellung der mannigfaltigsten Gestalten und Charaktere. Die Menschen, wie sie leiben und leben, mit persönlichen Vorzügen und Mängeln, wie sie auf dem Markte schlendern, in Prozessionen einhergehen, sich in Haufen zusammen drängen, weiß er zu schildern; jedes Alter, jedes Temperament wird in seiner Eigentümlichkeit vorgeführt, so daß, wenn wir erst das allgemeinste, ideellste Streben gewahr wurden, wir sodann, nicht etwa nebenan, sondern mit dem Höhern verkörpert, auch das Besonderste, Natürlichste, Gemeinste aufgefaßt und überliefert sehen.

Lebensereignisse.

Diese beinahe unmöglich scheinende Leistung erklärt sich nur durch Ereignisse seines Lebens. Ein vorzüglicher Maler jener Zeit, Francesco Squarcione, gewinnt unter vielen Schülern den jungen, früh sich auszeichnenden Mantegna lieb, daß er ihm nicht allein den treusten und entschiedensten Unterricht gönnt, sondern ihn sogar an Kindesstatt annimmt und also mit ihm, für und durch ihn fortwirken zu wollen erklärt.

22. Ereignisse ... Lebens. Die folgende Schilderung stützt sich vorwiegend auf Vasaris Leben Mantegnas (ed. Milanesi III, S. 383 ff.). — 23 ff. Der Paduaner Francesco Squarcione, geboren 1394, gestorben 1474, ist weniger als Maler — nur zwei beglaubigte Gemälde sind von ihm erhalten (in der Städtischen Galerie in Padua und in der Berliner) — denn als Leiter einer von ihm nach größeren Studienreisen in Italien (und Griechenland?) zu Padua gegründeten Malerschule berühmt, in welcher er antike plastische Originale und Gipsabgüsse von solchen, und zahlreiche Gemälde als Vorbilder und Studienmaterial benutzen ließ. Diese Schule hat einen großen Einfluß vorwiegend auf die oberitalienische Kunst und besonders im Sinne der antikisierenden Richtung des perspektivischen Studiums und der plastischen Auffassung gewonnen. Ihr größtes Mitglied ist Andrea Mantegna, der, 1431 in Vicenza geboren, schon vor seinem zehnten Jahre in Padua von Squarcione adoptiert wurde. Mantegna trat daselbst bereits 1441 in die Malergilde ein. Neben dem wohl maßgebendsten Einfluß der Squarcionesken-Schule empfing er in Padua jedoch auch Anregungen seitens der Florentiner Kunst, besonders durch die Paduaner Thätigkeit des großen Florentiner Bildhauers Donatello,

Als aber endlich dieser herangebildete glückliche Zögling mit der Familie Bellin bekannt wird und sie an ihm gleichfalls den Künstler wie den Menschen anzuerkennen und zu schätzen weiß, in solchem Grade, daß ihm eine Tochter Jakobs, die Schwester von Johann und Gentile, angetraut wird, da verwandelt sich die eifersüchtige Neigung des ersten väterlichen Meisters in einen grenzenlosen Haß, sein Beistand in Verfolgung, sein Lob in Schmähungen.

Nun gehörte aber Squarcione zu den Künstlern, denen im funfzehnten Jahrhunderte der hohe Wert antiker Kunst aufgegangen war; er selbst arbeitete in diesem Sinne nach Vermögen und säumte nicht, seine Schüler unverrückt dahin zu weisen. — Es sei sehr thöricht, war sein Behaupten, das Schöne, Hohe, Herrliche mit eigenen Augen in der Natur suchen, es mit eigenen Kräften ihr abgewinnen zu wollen, da unsere großen griechischen Vorfahren sich schon längst des Edelsten und des Darstellenswertesten bemächtigt und wir also aus ihren Schmelzöfen schon das geläuterte Gold erhalten könnten, das wir aus Schutt und Grus der Natur nur mühselig ausklaubend als kümmerlichen Gewinn eines vergeudeten Lebens bedauern müssen.

In diesem Sinne hatte sich denn der hohe Geist des talentvollsten Jünglings unablässig gehalten, zu Freude seines Meisters und eigenen großen Ehren. Als nun aber Lehrer und Schüler feindselig zerfallen, vergißt jener seines Leitens und Strebens, seines Lehrens und Unterweisens; widersinnig tadelt er nunmehr, was der Jüngling auf seinen Rat, auf sein Geheiß vollbracht hat und vollbringt; er verbindet sich mit der Menge, welche einen Künstler zu sich herabziehen will, um ihn beurteilen zu können. Sie fordert Natürlichkeit und Wirklichkeit, damit sie einen Vergleichungspunkt habe, nicht den höheren, der im Geiste ruht, sondern den

wohl auch durch diejenige der Florentiner Maler Paolo Uccello und Fra Filippo Lippi. Seine ersten erhaltenen Werke von Bedeutung sind seine Fresken in der S. Jakobus- und Christophorus-Kapelle in der Kirche der Eremitani zu Padua, an deren Ausschmückung er neben anderen Mitgliedern der Schule Squarciones in hervorragendster Weise beteiligt ist. Der Freskoschmuck dieser Kapelle — „das Einzige in Oberitalien, was sich mit den großen Schöpfungen der Wandmalerei in Florenz zusammenstellen läßt“ — begründete seinen Ruhm, und soll, nach Vasari, dazu geführt haben, daß der venezianische Maler Jacopo Bellini, der Vater des Gentile und Giovanni, ihm seine Tochter Niccolosa zum Weibe gab, soll zugleich aber auch sein Zerwürfnis mit Squarcione veranlaßt haben. Dessen abfällige Kritik über Mantegnas „gemalte Statuen“ in der Eremitani-Kapelle und ihre Rückwirkung auf Mantegna, der nunmehr mit dem Studium der Antike die lebendigste Porträtbildnerei zu verbinden gestrebt habe, hat Goethe ebenfalls Vasari a. a. O. S. 389 f. entnommen.

gemeineren, äußeren, wo sich denn Ähnlichkeit und Unähnlichkeit des Originals und der Kopie allenfalls in Anspruch nehmen läßt. Nun soll Mantegna nicht mehr gelten; er vermag, so heißt es, nichts Lebendiges hervorzubringen; seine herrlichsten Arbeiten werden als steinern und hölzern, als starr und steif gescholten. Der edle Künstler, noch in seiner kräftigsten Zeit, ergrimmt und fühlt recht gut, daß ihm eben vom Standpunkt der Antike die Natur nur desto natürlicher, seinem Kunstblick verständlicher geworden, er fühlt sich ihr gewachsen und wagt auch auf dieser Woge zu schwimmen. Von dem Augenblick an ziert er seine Gemälde mit den Ebenbildnissen vieler Mitbürger, und indem er das gereifte Alter im individuellen Freund, die köstliche Jugend in seinen Geliebten verewigt und so den edelsten, würdigsten Menschen das erfreulichste Denkmal setzt, so verschmäht er nicht, auch seltsam ausgezeichnete, allgemein bekannte, wunderlich gebildete, ja den letzten Gegensatz, mißgebildete darzustellen.

Jene beiden Elemente nun fühlt man in seinen Werken nicht etwa getrennt, sondern verflochten. Das Ideelle, Höhere zeigt sich in der Anlage, in Wert und Würde des Ganzen; hier offenbart sich der große Sinn, Absicht, Grund und Halt. Dagegen dringt aber auch die Natur mit ursprünglicher Gewaltsamkeit herein, und wie der Bergstrom durch alle Zacken des Felsens Wege zu finden weiß und mit gleicher Macht, wie er angekommen, wieder ganz vom Ganzen herunterstürzt, so ist es auch hier. Das Studium der Antike giebt die Gestalt, sodann aber die Natur Gewandtheit und letztes Leben.

Da nun aber selbst das größte Talent, welches in seiner Bildung einen Zwiespalt erfuhr, indem es sich zweimal und zwar nach entgegengesetzten Seiten auszubilden Anlaß und Antrieb fand, kaum vermögend ist, diesen Widerspruch ganz auszugleichen, das Entgegengesetzte völlig zu vereinigen, so wird jenes Gefühl, von dem wir zuerst gesprochen, das uns vor Mantegnas Werken ergreift, vielleicht durch einen nicht völlig aufgelösten Widerstreit erregt. Indessen möcht' es der höchste Konflikt sein, in welchem sich jemals ein Künstler befunden, da er ein solches Abenteuer zu bestehen zu einer Zeit berufen war, wo eine sich entwickelnde höchste Kunst über ihr Wollen und Vermögen sich noch nicht deutliche Rechenschaft ablegen konnte.

Dieses Doppelleben also, welches Mantegnas Werke eigen-

tümlich auszeichnet und wovon noch viel zu sagen wäre, manifestiert sich besonders in seinem Triumphzuge Cäsars, wo er alles, was ein großes Talent vermochte, in höchster Fülle vorüberführt.

Hievon giebt uns nun einen genugsam allgemeinen Begriff die Arbeit, welche Andreas Andreani gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts unternommen, indem er die neun Bilder Mantegnas auf eben so viel Blättern mit Holzstöcken in bedeutender Größe nachgebildet und also die Ansicht und den Genuß derselben allgemeiner verbreitet hat. Wir legen sie vor uns und beschreiben sie der Reihe nach.

1. Posaunen und Hörner, kriegerische Ankündigung, pausbäckige Musikanten voraus. Hierauf andringende Soldaten, Feld-, Kriegs- und Glückszeichen auf Stangen hoch emportragend. Romas Büste voran, Juno, die Verleiherin, der Pfau besonders, Abundantien mit Fruchthorn und Blumenkorb, sie schwanken über fliegenden Wimpeln und schwebenden Tafeln. Dazwischen in den Lüften flammende, dampfende Fackelpfannen, den Elementen zur Ehre, zu Anregung aller Sinne.

Andere Krieger, vorwärts zu schreiten gehindert, stehen still, den unmittelbar nachfolgenden gewaltsamen Drang abzuwehren; je zwei und zwei halten senkrecht hohe, von einander entfernte Stangen, an denen man hüben und drüben angeheftet Gemälde, lang und schmal ausgespannt, erblickt. Diese Schildereien, in Felder abgeteilt, dienen zur Exposition; hier wird dem Auge bildlich dargebracht, was geschehen mußte, damit dieser überschwängliche Triumphzug stattfände.

Feste Städte, von Kriegsheeren umringt, bestürmt durch Maschinen, eingenommen, verbrannt, zerstört; weggeführte Gefangene zwischen Niederlage und Tod. Völlig die ankündigende Symphonie, die Introduktion einer großen Oper.

2. Hier nun die nächste und höchste Folge des unbedingten Sieges. Weggeführte Götter, welche die nicht mehr zu schützenden

2. Triumphzug Cäsars. Vergl. unten S. 471, Z. 24 Anm. — 5. Andreas Andreani, italienischer Formschneider, besonders durch seine Helldunkel- (Clair-Obscur-) Schnitte (Tondrucke) berühmt, angeblich 1540 oder 1546, eher aber wohl zwei Jahrzehnte später zu Mantua geboren (sein frühestes bezeichnetes Blatt 1584), thätig in Mantua, Rom, Florenz und Siena, dann von Vincenzo Gonzaga wieder nach Mantua berufen, um dort Mantegnas Triumphzug zu reproduzieren. Er arbeitete daran 1598—1599. Die Holzschnitte sind in vier Platten auf neun numerierten Blättern ausgeführt. Vergl. Bartsch 12, S. 101 ff., Nr. 11; 1—9. Die obigen Nummern entsprechen den dortigen. Zu der gleichen Folge zählt man noch das Titelblatt und zwei Blätter mit Pilastern.

Tempel verlassen. Lebensgroße Statuen von Jupiter und Juno auf zweispännigem, Kolossalbüste der Cybele auf einspännigem Wagen, sodann eine kleinere tragbare Gottheit, in den Armen eines Knechtes. Der Hintergrund überhaupt von hoch aufgetürmten Wagengerüsten, Tempelmodellen, baulichen Herrlichkeiten angefüllt, zugleich Belagerungsmaschinen, Widder und Ballisten. Aber ganz grenzenlos mannigfaltig aufgeschichtet gleich hinterdrein Waffen aller Heeresarten, mit großem, ernsten Geschmack zusammen und über einander gestellt und gehängt. Erst in der folgenden Abteilung

3. wird jedoch die größte Masse aufgehäuft vorübergeschafft. Sodann sieht man, von tüchtigen Jünglingen getragen, jede Art von Schätzen: dickbäuchige Urnen, angefüllt mit aufgehäuften Münzen, und auf denselben Traggestellen Vasen und Krüge; auf den Schultern lasten diese schon schwer genug, aber nebenbei trägt jeder noch ein Gefäß oder sonst etwas Bedeutendes. Dergleichen Gruppen ziehen sich auch noch ins folgende Blatt fort.

4. Die Gefäße sind von der mannigfaltigsten Art, aber die Hauptbestimmung ist, gemünztes Silber heranzubringen. Nun schieben sich über dieses Gedränge überlange Posaunen in die Luft vor; an ihnen spielen herabhängende Bänder, mit inschriftlicher Widmung: Dem triumphierenden Halbgott Julius Cäsar; geschmückte Opfertiere; zierliche Camillen und fleischermäßige Popen.

5. Vier Elefanten, der vordere völlig sichtbar, die drei andern perspektivisch weichend; Blumen und Fruchtkörbe auf den Häuptern, kranzartig. Auf ihrem Rücken hohe flammende Kandelaber; schöne Jünglinge, leicht bewegt, aufreichend, wohlriechendes Holz in die Flammen zu legen, andere die Elefanten leitend, andere anders beschäftigt.

6. Auf die beschwerliche Masse der ungeheuern Tiere folgt mannigfaltige Bewegung; das Kostbarste, das höchste Gewonnene wird nun herangebracht. Die Träger schlagen einen andern Weg ein, hinter den Elefanten ins Bild schreitend. Was aber tragen sie? Wahrscheinlich lauteres Gold, Goldmünzen in kleinerem Geschirr, kleinere Vasen und Gefäße. Hinter ihnen folgt noch eine

22. Dem ... Halbgott. Auf den Bändern steht: S. P. Q. R. Julius Caesar P. und S. P. Q. R. Divo Julio Caesari D. P. P. P. — 23. Camillen, lat. camillus, freigeborene Jünglinge, die beim Opferdienste als Gehülfen verwendet wurden.

Beute von größerem Wert und Wichtigkeit, die Beute der Beuten, die alle vorhergehende in sich begreift. Es sind die Rüstungen der überwundenen Könige und Helden, jede Persönlichkeit als eigene Trophäe. Die Derbheit und Tüchtigkeit der überwundenen Fürsten wird dadurch angezeigt, daß die Träger ihre Stangenlast kaum heben können, sie nah am Boden herschleppen oder gar niedersetzen, um, einen Augenblick ausruhend, sie wieder frischer fortzutragen.

7. Doch sie werden nicht sehr gedrängt; hinter ihnen schreiten Gefangene einher; kein Abzeichen unterscheidet sie, wohl aber persönliche Würde. Edle Matronen gehen voran mit erwachsenen Töchtern. Zunächst gegen den Zuschauer geht ein Fräulchen von acht bis zehen Jahren an der Mutter Seite, so schmuck und zierlich als bei dem anständigsten Feste. Treffliche, tüchtige Männer folgen hierauf, in langen Gewändern, ernst, nicht erniedrigt; es ist ein höheres Geschick, das sie hinzieht. Auffallend ist daher im folgenden Glied ein großer, wohlgebildeter, gleichfalls ehrenvoll gekleideter Mann, welcher mit grimmigem, beinahe fratzenhaftem Gesicht rückwärts blickt, ohne daß wir ihn begreifen. Wir lassen ihn vorüber; denn ihm folgt eine Gruppe von anziehenden Frauen. Eine junge Braut in ganzer Jugendfülle, im Vollgesicht dargestellt — wir sagen Braut, weil sie auch ohne Kranz in den Haaren so bezeichnet zu werden verdiente — steht hinterwärts, vor dem Zuschauer zum Teil verdeckt von einer älteren, kinderbelästigten Frau; diese hat ein Wickelkind auf dem rechten Arme, und ihre linke Hand nimmt ein stillstehender Knabe in Anspruch, der den Fuß aufgereckt; weinend will er auch getragen sein. Eine ältere, sich über ihn hinneigende Person, vielleicht die Großmutter, sucht ihn vergebens zu begütigen.

Höchlich rühmen müssen wir indes den Künstler, daß kein Kriegsheld, kein Heerführer als Gefangener vorgeführt wird. Sie sind nicht mehr, ihre Rüstungen trug man hohl vorbei; aber die eigentlichen Staaten, die uralten edlen Familien, die tüchtigen Ratsherren, die behäbigen, fruchtbar sich fortpflanzenden Bürger führt man im Triumph auf; und so ist es denn alles gesagt: Die einen sind totgeschlagen, und die andern leiden.

Zwischen diesem und dem folgenden Bilde werden wir nun

12. Fräulchen, im ursprünglichen Sinn, eine junge Dame von vornehmer Geburt.

gewahr, warum der stattliche Gefangene so grimmig zurückblickt. Mißgestaltete Narren und Possenreißer schleichen sich heran und verhöhnen die edlen Unglücklichen; diesem Würdigen ist das noch zu neu, er kann nicht ruhig vorübergehen; wenn er dagegen nicht schimpfen mag, so grinst er dagegen.

8. Aber der Ehrenmann scheint noch auf eine schmählichere Weise verletzt; es folgt ein Chor Musikanten in kontrastierenden Figuren. Ein wohlbehaglicher, hübscher Jüngling in langer, fast weiblicher Kleidung singt zur Leier und scheint dabei zu springen und zu gestikulieren; ein solcher durfte beim Triumphzug nicht fehlen; sein Geschäft war, sich seltsam zu gebärden, neckische Lieder zu singen, die überwundenen Gefangenen frevelhaft zu verspotten. Die Schalksnarren deuten auf ihn und scheinen mit albernen Gebärden seine Worte zu kommentieren, welches jenem Ehrenmann allzu ärgerlich auffallen mag.

Daß übrigens von keiner ernsthaft edlen Musik die Rede sei, ergiebt sich sogleich aus der folgenden Figur; denn ein himmellanger, schafbepelzter, hochgemützter Dudelsackpfeifer tritt unmittelbar hinterdrein; Knaben mit Schellentrommeln scheinen den Mißlaut zu vermehren. Einige rückwärts blickende Soldaten aber und andere Andeutungen machen uns aufmerksam, daß nun bald das Höchste erfolgen werde.

9. Und nun erscheint auch auf einem übermäßig, obgleich mit großem Sinn und Geschmack verzierten Wagen Julius Cäsar selbst, dem ein tüchtig gestalteter Jüngling auf einer Art Standarte das Veni, Vidi, Vici entgegenhält. Dieses Blatt ist so gedrängt voll, daß man die nackten Kinder mit Siegeszweigen zwischen Pferden und Rädern nur mit Angst ansieht; in der Wirklichkeit müßten sie längst zerquetscht sein. Trefflicher war jedoch ein solches Gedränge, das für die Augen immer unfaßlich und für den Sinn verwirrend ist, bildlich nicht darzustellen.

10. Ein zehntes Bild aber ist für uns nun von der größten Bedeutung; denn das Gefühl, der Zug sei nicht geschlossen, wandelt einen jeden an, der die neun Blätter hinter einander legt. Wir finden nicht allein den Wagen steil, sondern sogar hinter demselben durch den Rahmen abgeschnittene Figuren; das Auge verlangt

5. grinst, A grinzt. — 8. in fehlt in A. — 32 ff. 10 . . . Kupferstich. Bartsch 13 S. 234, Nr. 11. Schuchardt S. 44, Nr. 406 nebst Zeichnung von Schwerdgeburth. Über Mantegnas Anteil daran und die Stiche Bartsch Nr. 12, 13, 14 vergl. S. 476, Z. 1 Anm.

einen Nachklang und wenigstens einige der Hauptgestalt nahe tretende, den Rücken deckende Gestalten.

Zu Hülfe kommt uns nun ein eigenhändiger Kupferstich, welcher mit der größten Sorgfalt gearbeitet und zu den vorzüglichsten Werken des Meisters dieser Art zu rechnen ist. Eine Schar tritt heran männlicher, älterer und jüngerer, sämtlich charakteristischer Personen. Daß es der Senat sei, ist keineswegs zuzugeben; der Senat wird den Triumphzug am schicklichen Ort durch eine Deputation empfangen haben; aber auch diese konnte ihm nicht weiter entgegengehen, als nötig war, umzukehren und vorauszuschreiten und den versammelten Vätern die Ankömmlinge vorzuführen.

Doch sei diese Untersuchung dem Altertumsforscher vorbehalten. Nach unserer Weise dürfen wir nur das Blatt aufmerksam betrachten, so spricht es sich wie jedes vortreffliche Kunstwerk selbst aus; da sagen wir denn geradezu: es ist der Lehrstand, der gern dem siegenden Wehrstand huldiget, weil durch diesen allein Sicherheit und Förderniss zu hoffen ist. Den Nährstand hatte Mantegna in den Triumphzug als Tragende, Bringende, Feiernde, Preisende verteilt, auch in der Umgebung als Zuschauer aufgestellt. Nun aber freut sich der Lehrstand, den Überwinder zu begleiten, weil durch ihn Staat und Kultur wieder gesichert ist.

In Absicht auf Mannigfaltigkeit der Charakteristik ist das beschriebene Blatt eines der schätzbarsten, die wir kennen, und Mantegna hat gewiß diesen Zug auf der hohen Schule von Padua studiert.

Voran im ersten Glied, in langen faltigen Gewändern, drei Männer mittleren Alters, teils ernsten, teils heiteren Angesichts, wie beides Gelehrten und Lehrern ziemt. Im zweiten Gliede zeichnet sich zunächst eine alte, kolossale, behaglich-dicke, kräftige Natur aus, die hinter allem dem mächtigen Triumphgewirre sich noch ganz tüchtig hervorthut. Das bartlose Kinn läßt einen fleischigen Hals sehen, die Haare sind kurz geschnitten; höchst behaglich hält er die Hände auf Brust und Bauch und macht sich nach allen bedeutenden Vorgängern noch immer auffallend bemerklich. Unter den Lebendigen hab' ich niemanden gesehen, der

22. Staat, B Saat (Druckfehler). — 26. Padua. Vergl. S. 462, Z. 22 Anm. — 36 f. Unter den ... Gottsched. Vergl. Goethes Schilderungen von Gottscheds Persönlichkeit in dem Briefe an Riese vom 30. Oktober 1765 und in „Dichtung und Wahrheit“ 7. Buch (Bd. 18, S. 71 f.).

ihm zu vergleichen wäre, außer Gottsched; dieser würde in ähnlichem Fall und gleicher Kleidung ebenso einhergeschritten sein; er sieht vollkommen dem Pfeiler einer dogmatisch-didaktischen Anstalt gleich. Wie er ohne Bart und Haupthaare sind auch seine Kollegen, wenn gleich behaart, doch ohne Bärte; der vorderste, etwas ernster und grämlicher, scheint eher dialektischen Sinn zu haben. Solcher Lehrenden sind sechs, welche in Haupt und Geist alles mit sich zu tragen scheinen, dagegen die Schüler nicht allein durch jüngere, leichtere Gestalten bezeichnet sind, sondern auch dadurch, daß sie gebundene Bücher in Händen tragen, anzuzeigen, daß sie sowohl hörend als lesend sich zu unterrichten geneigt seien.

Zwischen jene Ältesten und Mittleren ist ein Knabe von etwa acht Jahren eingeklemmt, um die ersten Lehrjahre zu bezeichnen, wo das Kind sich anzuschließen geneigt ist, sich einzumischen Lust hat; es hängt ein Pennal an seiner Seite, anzudeuten, daß er auf dem Bildungswege sei, wo dem Herankömmling manches Unangenehme begegnet. Wunderlicher und anmutig natürlicher ist nichts zu ersinnen als dies Figürchen in solcher Lage.

Die Lehrer gehen jeder vor sich hin, die Schüler unterhalten sich unter einander.

Nun aber macht den ganzen Schluß, wie billig, das Militär, von welchem denn doch zuerst und zuletzt die Herrlichkeit des Reiches nach außen erworben und die Sicherheit nach innen erhalten werden muß. Diese ganze große Forderung aber befriedigt Mantegna mit ein Paar Figuren: ein jüngerer Krieger, einen Ölzweig tragend, den Blick aufwärts gerichtet, läßt uns im Zweifel, ob er sich des Siegs erfreue oder ob er sich über das Ende des Kriegs betrübe, dagegen ein alter, ganz abgelebter, in den schwersten Waffen, indem er die Dauer des Krieges repräsentiert, überdeutlich ausspricht, dieser Triumphzug sei ihm beschwerlich und er werde sich glücklich schätzen, heute abend irgendwo zur Ruhe zu kommen.

Der Hintergrund dieses Blattes nun, anstatt daß wir bisher meistens freie Aussichten gehabt, drängt sich dem Menschendrang gemäß gleichfalls zusammen; rechter Hand sehen wir einen Palast, zur Linken Turm und Mauern; die Nähe des Stadtthors möchte damit angedeutet sein, angezeigt, daß wir uns wirklich am Ende befinden, daß nunmehr der ganze Triumphzug in die Stadt eingetreten und innerhalb derselben beschlossen sei.

Sollten auch dieser Vermutung die Hintergründe der vorher-

gehenden Blätter zu widersprechen scheinen, indem landschaftliche Aussichten, viel freie Luft, zwar auf Hügeln Tempel und Paläste, doch auch Ruinen gesehen werden, so läßt sich doch auch annehmen, daß der Künstler hierbei die verschiedenen Hügel von Rom gedacht und sie so bebaut und so ruinenhaft, wie er sie zu seiner Zeit gefunden, vorgestellt habe. Diese Auslegung gewinnt um so mehr Kraft, als doch wohl einmal ein Palast, ein Kerker, eine Brücke, die als Wasserleitung gelten kann, eine hohe Ehrensäule da steht, die man denn doch auf städtischem Grund und Boden vermuten muß.

Doch wir halten inne, weil wir sonst ins Grenzenlose gerieten und man mit noch so viel gehäuften Worten den Wert der flüchtig beschriebenen Blätter doch nicht ausdrücken könnte.

Zweiter Abschnitt.

1. Ursprung, Wanderung, Beschaffenheit der Bilder.
2. Fernere Geschichte derselben. Sammlungen Karls I. von England.
3. Mantegnas eigene Kupferstiche in Bezug auf den Triumph.
4. Zeugnis von Vasari mit Bemerkungen darüber.
5. Allgemeine Betrachtung und Mißbilligung seiner falschen Methode, von hinten hervor zu beschreiben.
6. Emendation der Bartschischen Auslegung.
7. Schwerdgeburths Zeichnung.

1. Mantegna lebte 1451 bis 1517 und malte in seiner besten Zeit auf Anregen seines großen Gönners, Ludwig Gonzaga, Herzogs von Mantua, gedachten Triumphzug für den Palast in

8. gelten, B dienen. — 24. lebte. Mantegna ist vielmehr 1431 in Vicenza geboren und am 13. September 1506 zu Mantua gestorben. Die neuere Forschung kann das Obige, besonders dank den Arbeiten von Pasquale Coddé, Armand Baschet, Waagen, W. Braghirolli, C. Brun, Portheim u. a., vielfach berichtigen, eine allseitig ausreichende Biographie fehlt jedoch noch. — 25. Mantegna wurde 1460 (1463?) vom Marchese Lodovico Gonzaga nach Mantua berufen. Von seinen zahlreichen für diesen ausgeführten Werken ist der Triumphzug neben den Fresken im Castello di Corte (1474) das bedeutendste. Er vollendete die Arbeit kurz nach der Rückkehr aus Rom, woselbst er 1488—1490 für Papst Innocenz VIII. eine kleine, später zerstörte Kapelle der Villa Belvedere ausgemalt hatte, jedoch gehen seine Vorstudien noch in frühere Zeit zurück. Es sind neun große, in Leimfarben gemalte Bilder, welche als Ersatz gewirkter Teppiche zur Dekoration eines Saales im Pal. ducale bei S. Sebastiano zu Mantua dienen sollten, und daher auf Papier, welches auf Leinwand aufgezogen ist, ausgeführt sind. 1630 wurden die Kartons bei der Plünderung der Stadt im Mantuanischen Erbfolgekrieg durch die Kaiserlichen geraubt, und gelangten dann nach London in den Besitz Karls I.

der Nähe des Klosters St. Sebastian. Der Zug ist nicht auf die Wand, nicht im unmittelbaren Zusammenhange gemalt, sondern in neun abgesonderten Bildern, vom Platze beweglich, daher sie denn auch nicht an Ort und Stelle geblieben. Sie kamen vielmehr unter Karl I., welcher als ein großer Kunstfreund die köstlichsten Schätze zusammenbrachte und also auch den Herzog von Mantua auskaufte, nach London und blieben daselbst, obgleich nach seinem unglücklichen Tode die meisten Besitzungen dieser Art durch eine Auktion verschleudert wurden.

Gegenwärtig befinden sie sich, hochgeehrt, im Palaste Hamptoncourt, neun Stücke, alle von gleicher Größe, völlig quadrat, jede Seite neun Fuß, mit Wasserfarben auf Papier gemalt, mit Leinwand unterzogen wie die Raphaelischen Kartone, welche denselben Palast verherrlichen.

Die Farben dieser Bilder sind höchst mannigfaltig, wohl erhalten und lebhaft, die Hauptfarben in allen ihren Abstufungen, Mischungen und Übergängen zu sehen; dem Scharlach steht anderes Hell- und Tiefrot entgegen, an Dunkel- und Hellgelb fehlt es nicht, Himmelblau zeigt sich, Blaßblau, Braun, Schwarz, Weiß und Gold.

Die Gemälde sind überhaupt in gutem Zustande, besonders die sieben ersten; die zwei letzteren, ein wenig verbleicht, scheinen von der Zeit gelitten zu haben oder abgerieben zu sein; doch ist dies auch nicht bedeutend. Sie hangen in vergoldeten Rahmen, neun Fuß hoch über dem Boden, drei und drei auf drei Wände verteilt; die östliche ist eine Fensterseite, und folgen sie von der südlichen zur nördlichen völlig in der Ordnung, wie sie Andreas Andreani numeriert hat.

Erwähnung derselben thut Hamptoncourt-Guide, Seite 19, mit wenigen Worten; nicht viel umständlicher das Prachtwerk: The History of the Royal Residences of Windsor Castle, St. James's Palace p. p. By W. H. Pyne. In three Volumes. London 1819, welches gerade diesem Zimmer keine bildliche Darstellung gegönnt hat.

Vorstehende nähere Nachricht verdanken wir der Gefälligkeit

8. Tode. Hingerichtet 1649. — 10 f. Hamptoncourt, königliches Schloß an der Themse, zwischen London und Windsor. — 13. Raphaelischen Kartone. Raphaels Kartons zu den Teppichen der Sixtinischen Kapelle in Rom (1514—1516), jetzt im South-Kensington-Museum in London.

eines in England wohnenden deutschen Freundes, des Herrn Dr. Noehden, welcher nichts ermangeln läßt, das in Weimar angeknüpfte schöne Verhältnis auch in der Ferne dauerhaft und in Wechselwirkung zu erhalten. Auf unser zutrauliches Ansuchen begab er sich wiederholt nach Hamptoncourt, und alles, was wir genau von Maß, Grund, Farben, Erhaltung, Aufstellung und so weiter angeben, ist die Frucht seiner aufmerksamen Genauigkeit.

2. Die früheste Neigung der Engländer zur Kunst mußte sich in Ermangelung inländischer Talente nach auswärtigen Künstlern und Kunstwerken umsehen. Unter Heinrich dem Achten arbeitete Holbein viel in England. Was unter Elisabeth und Jakob dem Ersten geschehen, wäre noch zu untersuchen. Der hoffnungsvolle Kronprinz Heinrich, zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts geboren, hatte viel Sinn für die Künste und legte bedeutende Sammlungen an. Als er vor dem achtzehnten Jahre mit Tode abging, erbte Karl I. mit der Krone die Sammlung des Bruders und seine Liebhaberei. Rubens und van Dyk werden als Künstler beschäftigt, als Kunstkenner zu Sammlungen behülflich.

Die Sammlung des Herzogs von Mantua wird angekauft, mit ihr also die neun Tafeln Triumphzug. Über das Jahr sind wir nicht genau belehrt; es muß aber zwischen 1625 und 1642 fallen, indem nachher während der Bürgerkriege Geldmangel dem König dergleichen Acquisitionen untersagte.

„Nach des Königs Ermordung wurde sowohl sein als seiner Gemahlin und Prinzen Vermögen der Nation heimgefallen erklärt und durch einen Parlamentsbeschluß vom März 1649 auktionsweise zum Verkauf angeboten, worunter auch sämtliche Kunstwerke und Gemälde. Aber erst den folgenden Juni faßte die Gemeine, um ihr neues Gemeingut desto kräftiger zu befestigen, über die Verwendung des persönlichen Vermögens des

2. Dr. Noehden. Siehe oben S. 332, Z. 13 f. Anm. Am 9. März 1822 hatte Goethe seine Anfragen an Noehden gesandt. Am 1. Juli meldete er ihm die Ankunft seiner höchst erfreulichen Sendung, „von der ich die Resultate im gegenwärtigen Heft von Kunst und Altertum, im nächsten sodann Ihre vollkommen befriedigenden Mitteilungen in extenso geben werde“. Danach ließe sich annehmen, daß alle folgenden, in Anführungszeichen gesetzten Stellen von Noehden herrührten, wenn nicht Goethe ausdrücklich einen Engländer als den Berichterstatter bezeichnete. — 11. arbeitete ... England. Der jüngere Holbein war in England 1526—1528 und 1532—1543. — 12 ff. Der hoffnungsvolle ... abging. Er lebte von 1596—1612, starb also bereits im siebzehnten Jahre. — 17 f. Rubens ... beschäftigt. Rubens war vom Juni 1629 bis März 1630 in London, wohin er in diplomatischer Mission aus Spanien gekommen war; sein Schüler van Dyk war bereits 1620—1621 in England einige Monate für Jakob I. thätig, dann von 1632—1641 im Dienste Karls I.

letzten Königs, der Königin und Prinzen einen Beschluß. Sie erließ einen Befehl, alles zu verzeichnen, zu schätzen und zu verkaufen, ausgenommen solche Teile, welche zum Gebrauch des Staates vorzubehalten seien, jedoch mit solcher Vorsicht, um alle Nachrede einzelnen Interesses zu vermeiden, daß kein Glied des Hauses sich damit befasse. In diese Schätzung und Verkauf waren eingeschlossen, heu dolor! die ganze Sammlung von edeln Gemälden, alten Statuen und Büsten, welche der letzte König mit grenzenlosen Kosten und Mühen von Rom und allen Teilen Italiens herbeigeschafft hatte."

Ein Verzeichnis dieser höchst kostbaren Merkwürdigkeiten, wovon jetzt gar manche den Palästen des Louvre und Eskurials, auch mancher ausländischen Fürsten zur Verherrlichung dienen, mit Schätzungs- und Verkaufspreisen, ward unter folgendem Titel 1757 in London gedruckt: A Catalogue and Description of King Charles the First's Capital Collection of Pictures, Bronzes, Limnings, Medals, Statues and other Curiosities.

Nun heißt es auf der fünften Seite: Gemälde zu Hamptoncourt Nr. 332, geschätzt 4675 Pfund 10 Schillinge; darunter waren:

1. Neun Stück, der Triumphzug des Julius Cäsar, gemalt von Andreas Mantegna, geschätzt 1000 Pfund.
2. Herodias, St. Johannes Haupt in einer Schüssel haltend, von Tizian, geschätzt 150 Pfund.

Die größere Anzahl der Gemälde, welche den übrigen Wert von 3525 Pfund 10 Schillinge ausmachte, ist nicht einzeln aufgeführt.

Da nun aber hieraus hervorgeht, daß Karl der Erste die Gemälde Mantegnas besessen, so wird noch zum Überfluß dargethan, woher sie zu ihm gekommen; folgendes diene zur Erläuterung:

„König Karls Museum war das berühmteste in Europa; er liebte, verstand und schätzte die Künste. Da er nicht das Glück hatte, große Malergeister unter seinen Unterthanen zu finden, so rief er die geschicktesten Meister anderer Nationen herbei, mit rühmlicher Vorliebe, um sein eigenes Land zu bereichern und zu unterrichten. Auch beschränkte er seinen Aufwand keineswegs auf lebende Künstler; denn außer einzelnen Stücken kaufte er die berühmte Sammlung des Herzogs von Mantua, nachdem er vorher

eine Grundstiftung gelegt hatte von dem, was er von seinem Bruder erbte, dem liebenswürdigen Prinzen Heinrich, der, wie man aus dem Katalog sieht, auch außer andern würdigen Eigenschaften Geschmack für Gemälde besaß und einen edlen Eifer, die Künste zu ermuntern.

„Glücklicherweise sind diese so oft belobten Bilder in England geblieben und wohl auch noch andere, die wir dort bewundern. Ob zufällig, wollen wir nicht entscheiden; denn die Klausel des republikanischen Beschlusses, daß man zurückhalten könne, was zum Gebrauch des Staates dienlich sei, ließ ja gar wohl zu, daß jene zwar gewaltsamen, aber keineswegs rohen und unwissenden Machthaber das Beste auf den nunmehr republikanischen Schlössern zurückbehielten.“

Dem sei nun, wie ihm sei, der Engländer, dem wir die bisherige Aufklärung schuldig sind, äußert sich folgendermaßen: „Der Streich, der die Königswürde so tief niederlegte, zerstreute zugleich die königliche tugendsame Sammlung. Die ersten Kabinette von Europa glänzen von diesem Raube; die wenigen guten, in den königlichen Palästen zerstreuten Stücke sind bei uns nur kümmerliche Überreste von dem, was gesammelt oder wieder versammelt war von König Karls glänzenden Galerien. Man sagt, die Holländer hätten vieles angekauft und einiges seinem Sohne wieder überlassen. Der beste Teil aber bleibt begraben in der Düsternis, wenn er nicht gar untergeht in den Gewölben des Eskurials.“

3. Mantegnas Kupferstiche werden hochgehalten wegen Charakter und meisterhafter Ausführung, freilich nicht im Sinne neuer Kupferstecherkunst. Bartsch zählt ihrer siebenundzwanzig, die Kopieen mitgerechnet; in England befinden sich nach Noehden siebenzehn; darunter sind auf den Triumphzug bezüglich nur viere, Nr. 5, 6 und 7, die sechste doppelt, aber umgekehrt, worauf ein Pilaster.

Ein englischer noch lebender Kenner hegt die Überzeugung, daß nicht mehr als genannte vier Stücke vorkommen, und auch wir sind der Meinung, daß Mantegna sie niemals alle neun in

28. Adam Bartsch, in seinem großen, schon oft citierten Sammelwerk „Le Peintre Graveur“. I. Ausgabe. Wien 1803—1821. 21 Bde. 8°. Mantegna: Bd. 13, S. 222 ff. Vergl. Passavant, Le peintre-graveur (Leipzig 1860) 5, S. 73.

Kupfer gestochen habe. Uns irret keineswegs, daß Strutt in seinem biographischen Wörterbuche der Kupferstecher, Band II, S. 120, sich folgendermaßen ausdrückt: „Der Triumph des Julius Cäsar, gestochen nach seinen eigenen Gemälden in neun Platten mittlerer Größe, beinahe viereckig. Eine vollständige Sammlung dieser Kupfer ist äußerst rar; kopiert aber wurden sie von Andreas Andreani.“

Wenn denn nun auch Baldinucci in seiner Geschichte der Kupferstecherkunst sagt, Mantegna habe den Triumphzug des Julius Cäsar während seines Aufenthaltes in Rom in Kupfer gestochen, so darf uns dieses keineswegs zum Wanken bringen; vielmehr können wir denken, daß der außerordentliche Künstler diese einzelnen Vorarbeiten in Kupfer, wahrscheinlich auch in Zeichnungen, die verloren oder unbekannt sind, gemacht und bei seiner Rückkehr nach Mantua das Ganze höchst wundersam ausgeführt.

Und nun sollen die aus der innern Kunst entnommenen Gründe folgen, die uns berechtigen, dieser Angabe kühnlich zu widersprechen. Die Nummern fünf und sechs (Bartsch 12, 13), von Mantegnas eigener Hand, liegen durch Glück und Freundesgunst neben den Platten von Andreani uns vor Augen. Ohne daß wir unternehmen, mit Worten den Unterschied im besonderen auszudrücken, so erklären wir im allgemeinen, daß aus den Kupfern etwas Ursprüngliches durchaus hervorleuchte; man sieht darin die große Konzeption eines Meisters, der sogleich weiß, was er will, und in dem ersten Entwurf unmittelbar alles Nötige der Hauptsache nach darstellt und einander folgen läßt. Als er aber an eine Ausführung im großen zu denken hatte, ist es wundersam zu beobachten und zu vergleichen, wie er hier verfahren. — Jene ersten Anfänge sind völlig unschuldig, naiv, obschon reich, die

1. Jos. Strutt, A biographical dictionary etc. London 1785. 2 vol. 4°. Die neuere Forschung über die Kupferstiche Mantegnas gelangte zum Teil zu anderen Ergebnissen, als Goethes Angaben. Vergl. u. a. Fr. Portheim, Mantegna als Kupferstecher. Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsamml. Jahrg. 1886. S. 214 ff. und besonders Repertor. f. Kunstwissenschaft. 1886. S. 266 ff. Nur die bei Bartsch Nr. 12 u. 13 verzeichneten beiden Blätter läßt Portheim als eigenhändige Stiche Mantegnas gelten, von den beiden anderen ist nach ihm Bartsch Nr. 14 „Kopie von fremder Hand“, und Bartsch Nr. 11 „gehört ebensowenig dem Meister an, wie denn auf seinen echten Kupferstichen alle Strichlagen ausnahmslos von rechts oben nach links unten geführt sind, was hier nicht der Fall ist“. — 8. Filippo Baldinucci, Cominciamento e progresso dell' arte dell' intagliare in rame etc. Firenze 1686. S. II. — 20. eigener Hand, auch nach der heutigen Forschung.

Figuren zierlich, ja gewissermaßen nachlässig und jede im höchsten Sinne ausdrucksvoll; die andern aber, nach den Gemälden gefertigt, sind ausgebildet, kräftig, überreich, die Figuren tüchtig, Wendung und Ausdruck kunstvoll, ja mitunter künstlich; man erstaunt über die Beweglichkeit des Meisters bei entschiedenem Verharren; da ist alles dasselbe und alles anders, der Gedanke unverrückt, das Walten der Anordnung völlig gleich, im Abändern nirgends gemäkelt noch gezweifelt, sondern ein anderes, höheren Zweck Erreichendes ergriffen.

Daher haben jene ersten eine Gemütlichkeit ohne gleichen, weil sie unmittelbar aus der Seele des großen Meisters hervortraten, ohne daß er an eigentliche Kunstzwecke gedacht zu haben scheint. Wir würden sie einem liebenswürdigen häuslichen Mädchen vergleichen, um welche zu werben ein jeder Jüngling sich geneigt fühlen müßte; in den andern aber, den ausgeführten, würden wir dieselbe Person wieder finden, aber als entwickelte, erst verheiratete junge Frau, und wenn wir jene einfach gekleidet, häuslich beschäftigt gesehen, finden wir sie nun in aller Pracht, womit der Liebende das Geliebte so gern ausschmückt. Wir sehen sie in die Welt hervorgetreten, bei Festen und Tänzen; wir vermissen jene, indem wir diese bewundern. Doch eigentlich darf man die Unschuld nicht vermissen, wo sie einem höheren Zwecke aufgeopfert ist.

Wir wünschen einem jeden wahren Kunstfreunde diesen Genuß und hoffen, daß er dabei unsere Überzeugung gewinnen solle.

In dieser werden wir nur um so mehr bestärkt durch das, was Herr Dr. Noehden von dem dritten Kupfer des Mantegna, welches Bartsch nicht hat, in Vergleichung mit der siebenten Tafel des Andreas Andreani meldet: „Wenn auf den beiden andern Blättern, Nummer fünf und sechs, gegen die Gemälde Abänderungen vorkommen, so sind sie noch stärker bei der gegenwärtigen Nummer. Die edlen Gefangenen werden zwar vorgeführt, allein die höchst liebliche Gruppe der Mutter mit Kindern und Altermutter fehlt ganz, welche also später von dem Künstler hinzugedacht worden. Ferner ist ein gewöhnliches Fenster auf dem Kupferstiche dargestellt, aus welchem drei Personen heraussehen; in dem Gemälde ist es ein breites gegittertes Fenster, als welches zu einem Gefängnis gehört, hinter welchem mehrere Personen, die man für Gefangene halten kann, stehen. Wir betrachten dies als

eine übereinstimmende Anspielung auf den vorübergehenden Zug, in welchem ebenfalls Veränderungen stattgefunden."

Und wir von unserer Seite sehen hier eine bedeutende Steigerung der künstlerischen Darstellung und überzeugen uns, daß dieses Kupfer wie die beiden andern dem Gemälde vorgegangen.

4. Vasari spricht mit großem Lobe von diesem Werke, und zwar folgendermaßen: „Dem Marchese von Mantua, Ludwig Gonzaga, einem großen Gönner und Schätzer von Andreas Kunstfertigkeit, malte er bei St. Sebastian in Mantua Cäsars Triumphzug, das Beste, was er jemals geliefert hat. Hier sieht man in schönster Ordnung den herrlich verzierten Wagen (*), Verwandte, Weihrauch und Wohlgerüche, Opfer, Priester, bekränzte geweihte Stiere, Gefangene, von Soldaten eroberte Beute, geordneten Heereszug, Elefanten, abermals Beute, Viktorien, Städte und Festungen auf verschiedenen Wagen; zugleich auch abgebildet grenzenlose Trophäen auf Spießen und Stangen, auch mancherlei Schutzwaffen für Haupt und Rumpf, Ausputz, Zierat, unendliche Gefäße. Unter der Menge bemerkt man ein Weib, das einen Knaben an der Hand führt, der weinend einen Dorn im Füßchen sehr anmutig und natürlich der Mutter hinweist. (**)

„In diesem Werke hat man auch abermals einen Beweis von seiner schönen Einsicht in die perspektivischen Künste; denn indem er seine Bodenfläche über dem Auge anzunehmen hatte, so ließ er die ersten Füße an der vordern Linie des Planums vollkommen sehen, stellte jedoch die folgenden desselben Gliedes mehr perspektivisch, gleichsam sinkend vor, so daß nach und nach Füße und Schenkel dem Gesetz des Augpunktes gemäß sich verstecken."

„Ebenso hält er es auch mit Beute, Gefäßen, Instrumenten und Zieraten; er läßt nur die untere Fläche sehen, die obere verliert sich ebenfalls nach denselben Regeln, wie er denn überhaupt Verkürzungen darzustellen besonders geschickt war."

(*) Mit einem solchen Sternchen haben wir vorhin eine Lücke angedeutet, die wir nunmehr ausfüllen wollen. Vasari glaubt in einem nahe vor dem Triumphwagen stehenden Jüngling einen Soldaten zu sehen, der den Sieger mitten in der

7. Vasari a. a. O. S. 396 ff.

Herrlichkeit des Festzuges mit Schimpf- und Schmähreden zu demütigen gedenkt, welche Art von übermütiger Gewohnheit aus dem Altertume wohl überliefert wird. Allein wir glauben die Sache anders auslegen zu müssen; der vor dem Wagen stehende Jüngling hält auf einer Stange gleichsam als Feldzeichen einen Kranz, in welchem die Worte veni, vidi, vici eingeschrieben sind; dies möchte also wohl dem Schluß die Krone aufsetzen. Denn wenn vorher auf mancherlei Bändern und Banderolen an Zinken und Posaunen, auf Tafeln und Täfelchen schon Cäsar genannt und also diese Feierlichkeit auf ihn bezogen wird, so ist doch hier zum Abschluß das höchste Verdienst einer entscheidenden Schnelligkeit verkündet und ihm von einem frohen Anhänger vorgehalten, woran bei genauerer Betrachtung wohl kein Zweifel übrig bleiben möchte.

(**) Das zweite Zeichen deutet abermals auf eine vom Vasari abweichende Meinung. Wir fragten nämlich, da auf dem Andreanischen Blatte Nr. 7 dieser vom Vasari gerühmte Dorn nicht zu entdecken war, bei Herrn Dr. Noehden in London an, in wiefern das Gemälde hierüber Auskunft gebe; er eilte dieser und einiger andern Anfragen wegen gefälligst nach Hamptoncourt und ließ nach genauer Untersuchung sich folgendermaßen vernehmen:

„An der linken Seite der Mutter ist ein Knabe (vielleicht drei Jahre alt), welcher an dieselbe hinaufklimmen will. Er hebt sich auf der Zehe des rechten Fußes, seine rechte Hand faßt das Gewand der Mutter, welche ihre Linke nach ihm herabgestreckt und mit derselben seinen linken Arm ergriffen hat, um ihm aufzuhelfen. Der linke Fuß des Knaben hat sich vom Boden gehoben, dem Anscheine nach bloß zufolge des aufstrebenden Körpers. Ich hätte es nie erraten, daß ein Dorn in diesen Fuß getreten oder der Fuß auf irgend eine andere Weise verwundet wäre, da das Bild, wenn meine Augen nicht ganz wunderlich trügen, gewiß nichts von der Art zeigt. Das Bein ist zwar steif aufgezogen, welches sich freilich zu einem verwundeten Fuße passen würde; aber dies reimt sich ebenso gut mit dem bloß in die Höhe strebenden Körper. Der ganz schmerzenlose Ausdruck des Gesichtes bei dem Knaben, welcher heiter und froh, obgleich begierig hinaufsieht, und der ruhige Blick der herabsehenden Mutter scheinen mir der angenommenen Verletzung ganz zu widersprechen. An dem

Fuße selbst müßte man doch wohl eine Spur der Verwundung, z. B. einen fallenden Blutstropfen bemerken; aber durchaus nichts Ähnliches ist zu erkennen. Es ist unmöglich, daß der Künstler, wenn er ein solches Bild dem Zuschauer hätte eindrücken wollen, es so zweifelhaft und versteckt gelassen haben könnte. Um ganz ohne Vorurteil bei der Sache zu verfahren, fragte ich den Diener, welcher die Zimmer und Gemälde im Schlosse zu Hamptoncourt zeigt und der mehrere Jahre lang dieses Geschäft verwaltet hat, einen ganz mechanischen, kenntnislosen Menschen, ob er etwas von einem verwundeten Fuße oder einem Dornstich an dem Knaben bemerkte. Ich wollte sehen, welchen Eindruck die Darstellung auf das gemeine Auge und den gemeinen Verstand machte. 'Nein,' war die Antwort; 'davon läßt sich nichts erkennen; es kann nicht sein; der Knabe sieht ja viel zu heiter und froh aus, als daß man ihn sich verwundet denken könnte.' Über den linken Arm der Mutter ist, so wie bei dem rechten, ein rotes Tuch oder Shawl geworfen, und die linke Brust ist ebenfalls ganz entblößt."

„Hinter dem Knaben zur linken Seite der Mutter steht gebückt eine ältliche Frau mit rotem Schleiertuche über dem Kopfe. Ich halte sie für die Großmutter des Knaben, da sie so teilnehmend um sie beschäftigt ist. In ihrem Gesichte ist auch nichts von Mitleiden, welches doch wahrscheinlich ausgedrückt worden wäre, wenn das Enkelchen an einer Dornwunde litte. In der rechten Hand scheint sie die Kopfbedeckung des Knaben (ein Hütchen oder Käppchen) zu halten, und mit der linken berührt sie den Kopf desselben."

5. Sieht man nun die ganze Stelle, wodurch uns Vasari über diesen Triumphzug hat belehren wollen, mit lebendigem Blick an, so empfindet man alsbald den inneren Mangel einer solchen Vortragsweise; sie erregt in unserer Einbildungskraft nur einen wüsten Wirrwarr und läßt kaum ahnen, daß jene Einzelnheiten sich klar in eine wohlgedachte Folge reihen würden. Schon darin hat es Vasari gleich anfangs versehen, daß er von hinten anfängt und vor allem auf die schöne Verziertheit des Triumphwagens merken läßt; daraus folgt denn, daß es ihm unmöglich wird, die voraustretenden gedrängten, aber doch gesonderten Scharen ordnungsgemäß auf einander folgen zu lassen; vielmehr greift er

21. um sie. Man möchte annehmen, daß „um ihn" zu lesen sei.

auffallende Gegenstände zufällig heraus, daher denn eine nicht zu entwirrende Verwickelung entsteht.

Wir wollen ihn aber deshalb nicht schelten, weil er von Bildern spricht, die ihm vor Augen stehen, von denen er glaubt, daß jedermann sie sehen wird. Auf seinem Standpunkte konnte die Absicht nicht sein, sie den Abwesenden oder gar Künftigen, wenn die Bilder verloren gegangen, zu vergegenwärtigen.

Ist dieses doch auch die Art der Alten, die uns oft in Verzweiflung bringt. Wie anders hätte Pausanias verfahren müssen, wenn er sich des Zweckes hätte bewußt sein können, uns durch Worte über den Verlust herrlicher Kunstwerke zu trösten! Die Alten sprachen als gegenwärtig zu Gegenwärtigen, und da bedarf es nicht vieler Worte. Den absichtlichen Redekünsten Philostrats sind wir schuldig, daß wir uns einen deutlichern Begriff von verlornen köstlichen Bildern aufzubauen wagen.

6. Bartsch in seinem Peintre graveur, Band XIII, Seite 234, spricht unter der elften Nummer der Kupferstiche des Andreas Mantegna: „Der römische Senat begleitet einen Triumph. Die Senatoren richten ihren Schritt gegen die rechte Seite, auf sie folgen mehrere Krieger, die man zur linken sieht, unter welchen einer besonders auffällt, der mit der Linken eine Hellebarde faßt, am rechten Arme ein ungeheures Schild tragend. Der Grund läßt zur Rechten ein Gebäude sehen, zur Linken einen runden Turm. Mantegna hat dieses Blatt nach einer Zeichnung gestochen, die er bei seinem Triumphzug Cäsars wahrscheinlich benutzen wollte, wovon er jedoch keinen Gebrauch gemacht hat.“

Wie wir dieses Blatt auslegen, ist in dem ersten Aufsatze über Mantegna im vorigen Stücke zu ersehen, deshalb wir unsere Überzeugung nicht wiederholen, sondern nur bei dieser Gelegenheit den Dank, den wir unserm verewigten Bartsch schuldig sind, auch von unserer Seite gebührend abstatten.

Hat uns dieser treffliche Mann in den Stand gesetzt, die bedeutendsten und mannigfaltigsten Kenntnisse mit weniger Mühe zu gewinnen, so sind wir in einem andern Betracht auch schuldig, ihn als Vorarbeiter anzusehen und hie und da, besonders in Absicht auf die gebrauchten Motive nachzuhelfen; denn das ist ja eben eins der größten Verdienste der Kupferstecherkunst, daß sie

28. im vorigen Stücke von Kunst und Altertum.

uns mit der Denkweise so vieler Künstler bekannt macht und, wenn sie uns die Farbe entbehren lehrt, das geistige Verdienst der Erfindung auf das Sicherste überliefert.

7. Um nun aber sowohl uns als andern teilnehmenden Kunstfreunden den vollen Genuß des Ganzen zu verschaffen, ließen wir durch unseren geschickten und geübten Kupferstecher Schwerdgeburth diesen abschließenden Nachzug völlig in der Dimension der Andreanischen Tafeln und in einer den Holzstock sowohl in Umrissen als Haltung nachahmenden Zeichnungsart ausführen, und zwar in umgekehrter Richtung, so daß die Wandelnden nach der Linken zu schreiten. Und so legen wir dieses Blatt unmittelbar hinter den Triumphwagen Cäsars, wodurch denn, wenn die zehn Blätter hinter einander gesehen werden, für den geistreichen Kenner und Liebhaber das anmutigste Schauspiel entsteht, indem etwas, von einem der außerordentlichsten Menschen vor mehr als dreihundert Jahren intentioniert, zum erstenmal zur Anschauung gebracht wird.

5ff. ließen wir ... ausführen. In Schuchardts Verzeichnis Bd. 1, S. 44, Nr. 406. — 6f. Schwerdgeburth. Vergl. S. 454, Z. 3 Anm.

Hemsterhuis-Galizinische Gemmensammlung.

(Über Kunst und Altertum. Vierter Band. Erstes Heft. 1823. S. 152—158.)

Den Freunden meiner litterarischen Thätigkeit ist der II. Abteilung 5. Teil *Aus meinem Leben* bekannt genug; sie wissen, daß ich nach überstandenem traurigen Feldzug von 1792 eine frohere Rheinfahrt unternommen, um einen lange schuldigen Besuch bei Freunden zu Pempelfort, Duisburg und Münster abzustatten; wie ich denn auch nicht verfehlte, ausführlich zu erzählen, daß ich mich zu gewünschter Erheiterung überall einer guten Aufnahme zu erfreuen hatte. Von dem Aufenthalte zu Münster berichtete ich umständlich und machte besonders bemerklich, wie eine von Hemsterhuis hinterlassene Gemmensammlung den geistig ästhetischen Mittelpunkt verlieh, um welchen sich Freunde, übrigens im Denken und Empfinden nicht ganz übereinstimmend, mehrere Tage gern vereinten.

Aus jenem Erzählten geht gleichfalls hervor, wie gedachte Sammlung beim Abschied mir liebevoll aufgedrungen worden, wie ich sie, durch Ordnung gesichert, mehrere Jahre treulich aufbewahrte und in dem Studium dieses bedeutenden Kunstfachs die Weimarischen Freunde entschieden förderte; daraus entstand sodann der Aufsatz, welcher vor der Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung des Januars 1807 als Programm seine Stelle nahm, worin die einzelnen Steine betrachtet, beschrieben und gewürdigt, nebst einigen beigefügten Abbildungen zu finden sind.

1. *Hemsterhuis-Galizinische Gemmensammlung.* Zweiter Druck (B) in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 313—317. Vergl. Goethe-Jahrbuch III, 352 ff. und unten S. 501. — Am 6. Februar 1813 notierte Goethe in sein Tagebuch „Gallitzinischer Katalog". — 3 ff. *Den Freunden ... vereinten.* Gemeint ist die Campagne in Frankreich (Bd. 22) und insbesondere die Schilderung S. 133—173. In Münster verweilte Goethe nach seinem Bericht vom 2. bis 10. Dezember. Sein Besuch galt der Fürstin Galizin, die bereits 1785 in Begleitung von Fürstenberg, dem inzwischen verstorbenen Hemsterhuis und Sprickmann in Weimar gewesen war. Über die Gemmensammlung vergl. besonders Bd. 22, S. 164—169 und 172 f. und Schuchardt I, S. 222, Nr. 77. Siehe auch unten S. 501 f. — 19 ff. *der Aufsatz ... zu finden sind.* Siehe oben S. 182, Z. 27 f.

Da die Besitzerin diesen Schatz verkäuflich abzulassen und das Erlöste zu wohlthätigen Zwecken zu verwenden geneigt war, suchte ich eine Übereinkunft deshalb mit Herzog Ernst von Gotha zu vermitteln. Dieser Kenner und Liebhaber alles Schönen und Merkwürdigen, reich genug, seine edle Neigung ungehindert zu befriedigen, war aufs Höchste versucht, sich unsere Sammlung anzueignen; doch da ich zuletzt seine schwankenden Entschließungen zu Gunsten des Ankaufs entschieden glaubte, überraschte er mich mit einer Erklärung folgenden Inhalts:

„So lebhaft er auch den Besitz der vorliegenden, von ihm als köstlich anerkannten Gemmen wünsche, so hindere ihn doch daran nicht etwa ein innerer Zweifel, sondern vielmehr ein äußerer Umstand; ihm sei keine Freude, etwas für sich allein zu besitzen; er teile gern den Genuß mit andern, der ihm aber sehr oft verkümmert werde. Es gebe Menschen, die ihre tiefblickende Kennerschaft dadurch zu beweisen suchen, daß sie an der Echtheit irgend eines vorgelegten Kunstwerks zu zweifeln scheinen und solche verdächtig machen. Um sich nun dergleichen nicht wiederholt auszusetzen, entsage er lieber dem wünschenswerten Vergnügen.“

Wir enthalten uns nicht, bei dieser Gelegenheit noch folgendes hinzuzusetzen. Es ist wirklich ärgerlich, mit Zweifeln das Vorzüglichste aufgenommen zu sehen; denn der Zweifelnde überhebt sich des Beweises, wohl aber verlangt er ihn von dem Bejahenden. Worauf beruht denn aber in solchen Fällen der Beweis anders als auf einem innern Gefühl, begünstigt durch ein geübtes Auge, das gewisse Kennzeichen gewahr zu werden vermag, auf geprüfter Wahrscheinlichkeit historischer Forderungen und auf gar manchem Andern, wodurch wir, alles zusammengenommen, uns doch nur selbst, nicht aber einen andern überzeugen?

Nun aber findet die Zweifelsucht kein reicheres Feld, sich zu

1 ff. Da die ... vermitteln. Das muß früher als 1807 geschehen sein, denn der Herzog Ernst war bereits 1804, die Fürstin am 27. April 1806 gestorben. Im Intelligenzblatt der Jen. Allgem. Litt.-Zeitg. 1807, Nr. 33 erschien folgende, vielleicht von Goethe verfaßte Anzeige:

Nachricht über den Verkauf der im Januar-Programm gewürdigten Gemmensammlung.

Sollten Kunstliebhaber geneigt sein, die in dem Januars-Programm angezeigte und gewürdigte Sammlung von Gemmen sich käuflich anzueignen, so giebt Herr Graf von Stolberg zu Münster deshalb nähere Auskunft. Wobei man zugleich bemerkt, daß jene Anzeige mit der äußersten Gewissenhaftigkeit und Strenge gemacht ist und daß man, ohne von der Wahrheit abzuweichen, noch viel mehr Gutes von gedachter Sammlung hätte sagen können, wovon sich jeder Kunstfreund und Kenner, dem die Sammlung vor die Augen kommt, gar bald überzeugen wird.

ergehen, als gerade bei geschnittenen Steinen; bald heißt es eine alte, bald eine moderne Kopie, eine Wiederholung, eine Nachahmung; bald erregt der Stein Verdacht, bald eine Inschrift, die von besonderem Wert sein sollte, und so ist es gefährlicher, sich auf Gemmen einzulassen als auf antike Münzen, obgleich auch hier eine große Umsicht gefordert wird, wenn es zum Beispiel gewisse Paduanische Nachahmungen von den echten Originalen zu unterscheiden gilt.

Die Vorsteher der königlich französischen Münzsammlung haben längst bemerkt, daß Privatkabinette, aus der Provinz nach Paris gebracht, gar vieles Falsche enthalten, weil die Besitzer in einem beschränkten Kreise das Auge nicht genugsam üben konnten und mehr nach Neigung und Vorurteil bei ihrem Geschäft verfahren. Besehen wir aber zum Schluß die Sache genau, so gilt dies von allen Sammlungen, und jeder Besitzer wird gern gestehen, daß er manches Lehrgeld gegeben, bis ihm die Augen aufgegangen.

Jedoch wir kehren, in Hoffnung, dieses Abschweifen werde verziehen sein, zu unserm eigentlichen Vortrage wieder zurück.

Jener Schatz blieb noch einige Jahre in meinen Händen, bis er wieder an die fürstliche Freundin und zuletzt an den Grafen Friedrich Leopold von Stolberg gelangte, nach dessen Hinscheiden ich den Wunsch nicht unterdrücken konnte, zu erfahren, wo nunmehr das teure, so genau geprüfte Pfand befindlich sei, wie ich mich denn auch hierüber an gedachtem Orte andringlich vernehmen ließ.

Diesen Wunsch einer Aufklärung wert zu achten hat man höchsten Orts gewürdigt und mir zu erkennen gegeben, daß gedachte Sammlung unzertrennt unter den Schätzen Ihro Majestät des Königs der Niederlande einen vorzüglichen Platz einnehme, welche nachrichtliche Beruhigung ich mit dem lebhaftesten Danke zu erkennen habe und es für ein Glück achte, gewiß zu sein, daß so vortreffliche Einzelnheiten von anerkanntem Wert mit Kenntnis, Glück und Aufwand zusammengebracht, nicht zerstreut, sondern auch für die Zukunft beisammen gehalten werden. Vielleicht befinden sie sich noch in denselbigen Kästchen, in welche ich sie vor so viel Jahren zusammengestellt. Da man bei einem langen Leben so vieles zersplittert und zerstört sieht, so ist es ein höchst angenehmes Gefühl,

6 f. gewisse Paduanische Nachahmungen. Vergl. Bd. 32, S. 282: „Welcher Freund alter Münzkunde macht sich nicht die Freude die Cavineischen Arbeiten zu sammeln, um an der täuschenden Nachbildung sein Gefühl für die Originale immer mehr zu schärfen?“ Siehe auch die Anm. — 20. nach dessen Hinscheiden, am 5. Dezember 1819. — 27. Niederlande, im Haag.

zu erfahren, daß ein Gegenstand, der uns lieb und wert gewesen, sich auch einer ehrenvollen Dauer zu erfreuen habe.

Mögen diese Kunstedelsteine den höchsten einsichtigen Besitzern und allen echten Freunden schöner Kunst immerfort zur Freude und Belehrung gereichen, wozu vielleicht eine französische Übersetzung jenes Neujahrsprogramms der Allgemeinen Jenaischen Litteraturzeitung mit beigefügten charakteristischen Umrissen nicht wenig beitragen und ein angenehmes Geschenk für alle diejenigen sein würde, welche sich in diesen Regionen mit Ernst und Liebe zu ergehen geneigt sind, worauf hinzudeuten ich mir zur dankbaren Pflicht mache.

Das Boisseréesche Domwerk und der Kölner Karneval.

I.

Ansichten, Risse und einzelne Teile des Doms zu Köln mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters. Nebst Untersuchungen über die alte kirchliche Baukunst und vergleichenden Tafeln der vorzüglichsten Denkmale von Sulpiz Boisserée. Stuttgart auf Kosten des Verfassers und der J. G. Cottaischen Buchhandlung 1821, im größten Folioformat.

(Über Kunst und Altertum. Vierter Band. Erstes Heft. 1823. S. 169—171.)

Schon seit mehreren Jahren sah das kunstliebende Publikum diesem Werk mit Verlangen entgegen, nun liegen sechs Probeblätter vor uns, welche den keineswegs geringen Erwartungen, die man zu hegen sich befugt glaubte, vollkommen entsprechen. In der That sind alle diese Blätter mit großer Sorgfalt und achtungswürdiger Kunst gezeichnet, auch mit nicht geringerer Kunst und Sorgfalt im Kupferstich ausgeführt. Der Inhalt ist folgender:

Erstes Blatt enthält nebst dem Titel als große Anfangsvignette den Prospekt der Stadt Köln und des an derselben herströmenden mächtigen Rheins, von Schinkel gezeichnet und von Haldenwang und Schnell trefflich gestochen.

Zweites. Der genaue Plan des ganzen Domgebäudes von Schauß gezeichnet und von Wolf gestochen.

Drittes. Äußere Seitenansicht des ganzen Domgebäudes nach alten Originalentwürfen ergänzt und so dargestellt, als ob alles fertig geworden wäre. Gezeichnet von Fuchs und gestochen von

4 ff. Ansichten, Risse u. s. w. Goethes Autorschaft von Nr. I wird, wie es scheint, dadurch bewiesen, daß der Text in Kunst und Altertum darnach mit folgenden Worten fortfährt: „Gerade zu vorstehenden Einzelnheiten bin ich durch gefällige Mitteilungen veranlaßt worden" (siehe Bd. 32, S. 38). Ein weiteres Zeugnis dafür liefert der Hinweis in Nr. II, die unverkennbar seinen Stempel trägt. Die Betrachtung über den Kölner Karneval ist in der Kölnischen Zeitung vom 21. Oktober 1824 abgedruckt. Vergl. Schuchardt I, S. 224, Nr. 105. — 21 Haldenwang und Schnell. Vergl. S. 423, Z. 13 Anm.

Dutenhofer. Man muß die Kunst an diesem Hauptblatt loben und den Fleiß der beiden Künstler bewundern.

Viertes. Querdurchschnitt der Kirche, welcher dem Beschauer die Ansicht des Chors gewährt. Zeichner und Kupferstecher des vorigen Blatts haben auch hier mit demselben lobenswürdigen Erfolge gearbeitet.

Fünftes, enthält die Abbildung eines der Kirchenfenster mit bunter Glasmalerei geziert, nach seiner ganzen Höhe und Gestalt vollständig, und noch von sieben andern dergleichen Fenstern die obere Hälfte; alle mit einer großen Mannigfaltigkeit verschiedener Ornamente dieser Art geschmückt, sehr sauber illuminiert.

Das sechste endlich enthält architektonisches Detail, nämlich Säulenknäufe, Bündelpfeiler, Basen derselben und dergleichen mehr. Es giebt weder an sauberm Stich von Sellier, noch an schöner sorgfältiger Zeichnung von Angelo Quaglio keinem der übrigen Blätter etwas nach.

Zu wünschen und zu hoffen ist nun, daß ein teilnehmendes Publikum die vieljährige, kaum zu schildernde Bemühung des Unternehmers reichlich belohne.

II.

(Über Kunst und Altertum. Fünfter Band. Erstes Heft. 1824. S. 191—199.)

Das Unternehmen des Hrn. Sulpiz Boisserée: Ansichten, Risse und einzelne Teile des Doms von Köln mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters u. s. w. herausgegeben, ein Unternehmen, dessen allmählichen Fortschritten wir seit einer Reihe von Jahren mit anhaltender Teilnahme gefolgt sind, ist nun zur endlichen Reife gediehen und das gesamte Publikum der Kunstliebhaber imstande, über das Werk zu urteilen und sich an demselben zu erfreuen, indem die erste und zweite Lieferung nebst einem Teil des Texts zu Stuttgart in der J. G. Cottaischen Buchhandlung würklich erschienen sind. Ihre Ausstattung an herrlichem Papier und schönem Druck ist außerordentlich, fast an Verschwendung grenzend, aber dem

1. Der Kupferstecher Christian Friedrich Duttenhofer, geboren zu Gronau in Württemberg 1780, gebildet unter Klengel in Dresden und Wille in Wien, später in Stuttgart, gestorben 1846, bekannter als die zuvor genannten Wolf und Fuchs. — 14. Sellier. Vergl. S. 457, Z. 22 ff. Anm. — 15. Angelo Quaglio, Zeichner und hervorragender Architektur- und Dekorationsmaler, geboren 1778 zu München und dort besonders als Theatermaler thätig, gestorben 1815.

redlichen, nicht Mühe, nicht Aufwand scheuenden, durch das Ganze herrschenden Ernst, dem auf die Ausführung verwendeten Geschmack und Kunstfleiß angemessen. So ist auch die auf die Abdrücke von den Kupfertafeln und auf die Ausmalung des einen, bunte Glasfenster darstellenden Blatts verwendete Sorgfalt unbedingten Lobes wert.

Wir behalten uns vor, von dem ganzen Werk, welches überhaupt aus fünf, zusammen 20 Kupfertafeln enthaltenden Lieferungen bestehen soll, umständlicher zu berichten, weil man hoffen darf, die noch zu erwartenden Lieferungen bald nachfolgen zu sehen.

Die vorliegenden beiden ersten bestehen zusammen aus acht großen Kupferblättern, von sechs derselben ist bereits im ersten Stück des vierten Bandes S. 169 u. f. vorläufig gehandelt worden. Das eine der neusten stellt einzeln gezeichnete Teile der äußern Architektur des Domgebäudes nach größerm Maßstab dar. Aierordt nennt sich der geschickte Zeichner; Leisnier, Gigant und Reville die wackern Kupferstecher, welche mit Grabstichel und Radiernadel daran gearbeitet haben. Das andere dieser Blätter giebt die äußere Seitenansicht der ganzen Kirche in dem Zustand, in welchem sie die ersten Bauleute verlassen haben, den fertig gewordenen Chor, die nur zu mäßiger Höhe gediehene äußere Seitenwand des Schiffs und des noch nicht bis zur Hälfte der projektierten Höhe aufgeführten Turms.

Um uns aber alles dieses ungestört sehen zu lassen, hat man sich der unschuldig-glücklichen Fiktion bedient, den Augenblick darzustellen, wo die Arbeit zuletzt noch im Gange ist. Dieses zu erreichen, mußte man alles An- und Aufgebaute wegnehmen, und auf diese Weise erhalten wir einen reinen Begriff, wie weit man mit dem großen Unternehmen gekommen, das uns schon durch vollkommenen Grundriß und möglichst kritisch restaurierten Aufriß genugsam bekannt geworden. Das Blatt ist von Angelo Quaglio vortrefflich gezeichnet, von Darnstädt kräftig und charakteristisch gestochen.

Ungern scheiden wir von der Betrachtung dieses unerschöpflichen Werkes, besonders hätten wir von dem Texte Rechenschaft zu geben gewünscht, in welchem Herr Dr. Sulpiz Boisserée seine durch-

15. Leisnier, Nikolaus August, geboren 1787 zu Paris. — 31. Johann Adolph Darnstädt, Kupferstecher, geboren 1769 zu Auna, seit 1784 in Dresden, gestorben 1844.

dachten gründlichen Ansichten der christkirchlichen Bauart bei Gelegenheit dieses Musterbaues eröffnet, wie wir denn schon vor einigen Jahren das Manuskript auszuziehen angefangen. Denn hier ist hauptsächlich darum zu thun, daß wir uns belehren, wie derjenige, der sein Leben auf eine solche Angelegenheit verwendet, selbst davon denke, und was er aus langen Erfahrnissen für Folgerungen gezogen, bei welchem Abschluß endlich er zu verharren sich genötigt gesehen.

Da uns jedoch zu unserer Absicht Zeit und Gelegenheit gebricht, so ist es desto angenehmer, daß die aufgeregte Teilnahme, deren sich das deutsche Werk in Paris erfreut, durch einen trefflichen Mann Raoul-Rochette kund gethan, und das, was der beharrliche Unternehmer sich vorgenommen und wie er es geleistet hat, klar und deutlich ausgesprochen worden. Wir lenken daher mit Vergnügen die Aufmerksamkeit unserer Leser auf Nr. 198 der Beilagen zur Allgemeinen Zeitung von 1823, wo das äußere Verdienst und der innere Gehalt des unschätzbaren Werks auf eine geistreiche Weise dem Teilnehmenden entgegengebracht werden.

Es ist ein artig heiterer Zufall, daß in dem Augenblick, da wir von dem tüchtigsten, großartigsten Werk, das vielleicht je mit folgerechtem Kunstverstand auf Erden gegründet worden, dem Dom zu Köln gesprochen, wir sogleich des leichtesten, flüchtigsten, augenblicklichst vorüberrauschenden Erzeugnisses einer frohen Laune, des Karnevals von Köln mit einigen Worten zu gedenken veranlaßt sind.

Warum man aber doch von beiden zugleich reden darf, ist, daß jedes sich selbst gleich sich in seinem Charakter organisch abschließt, ungeheuer und winzig, wenn man will; wie Elefant und Ameise, beide lebendige Wesen und in diesem Sinne neben einander zu betrachten, als Masse sich in die Luft erhebend, als Beweglichkeit an dem Fuße wimmelnd.

In den ältern Zeiten waren solche Volksfeste auch in Köln herkömmlich; sie mögen dem Schönbartlaufen der mittägigen deutschen Städte sich gleichgehalten haben. Zu Ende des vorigen Jahr-

12. Raoul-Rochette, hervorragender französischer Altertumsforscher und Historiker (1789—1854). — 23 f. des Karnevals von Köln. Seine lebhafte Teilnahme an dem Kölner Karneval bezeugte Goethe im folgenden Jahre durch das Gedicht „Der Kölner Mummenschanz" (Werke Bd. 2, S. 364 f.). Vergl. Düntzer, Goethes Beziehungen zu Köln (Abhandlungen zu Goethes Leben und Werken, Leipzig 1885, II, 1 ff.).

hunderts, zur Zeit der französischen Invasion, verlor sich mit der Geistesfreiheit auch Lust und Scherz, sodann aber im Jahr 1823 regte sich das neckische Leben wieder. Hierauf trat eine Gesellschaft heiter-verständiger Männer zusammen, welche durch die läßliche Fiktion, daß die Königin Venetia, geneigt auch einmal auswärts nach einem Spaße sich umzusehen, dem König Karneval zu Köln einen Besuch abstatten werde, gar schickliche Einleitung fand, worauf denn alles sorgfältig vorbereitet und zuletzt musterhaft ausgeführt wurde.

Sehr treffend war der Gedanke, alles in drei Tage und eigentlich auf einen zu konzentrieren. Dergleichen rauschartige Freuden müssen auch als ein leichter Rausch vorübergehen.

Durch freundliche Mitteilung ist uns genauste Kenntnis dieses merkwürdigen Ereignisses geworden und wir hoffen zu guter Stunde davon ausführliche Darstellung zu geben; denn merkwürdig ist's auf alle Fälle, daß in den jetzigen Tagen ein solcher Humor sich hervorthut, den man geistreich, frei, sinnig und gemäßigt nennen kann. Alle Mitwirkende sind zu bewundern, die ersten Unternehmer, die Beitretenden, die Einstimmenden und Zuschauenden; alle Hochachtung verdienen die Civil- und Militärbehörden, welche mit freisinniger Würde die Sache geschehen ließen, Ordnung und Zucht von ihrer Seite befördernd, so daß dieses ganze excentrische Unternehmen mit ungewöhnlicher Wichtigkeit, Ernsthaftigkeit und Pracht begangen werden konnte. Der Gedanke, die Einholung und Verlobung der Prinzessin Venetia mit dem König Karneval zu begehen, hatte sich aller Köpfe bemächtigt, die Reiseroute der fahrenden Prinzessin war ein wichtiger Zeitungsartikel geworden, Programm und Gedichte hatten die Einbildungskraft in gemessener Folge genährt, und man glaubte in der That zuletzt selbst an die Zauberdame, welche sogar die öffentlichen Behörden nicht verleugneten. Endlich erschien sie mit großem Gefolge und ward samt ihrem edlen Freunde in verschiedenen Aufzügen aufs anständigste und mit würdigem Ernst zu aller Freude wirklich öffentlich sichtbar.

Von dem sittlich-ästhetischen Wert eines Symptoms dieser Art mag künftig die Rede sein; soviel aber ist gewiß, man darf dem Fürsten Glück wünschen, unter dessen Schutz und Schirm sich etwas der Art ereignen konnte.

Von deutscher Baukunst.

1823.

(Über Kunst und Altertum. Vierter Band. Zweites Heft. 1823. S. 139—151.)

Einen großen Reiz muß die Bauart haben, welche die Italiener und Spanier schon von alten Zeiten her, wir aber erst in der neuesten, die deutsche (tedesca, germanica) genannt haben. Mehrere Jahrhunderte ward sie zu kleinern und zu ungeheuren Gebäuden angewendet, der größte Teil von Europa nahm sie auf; Tausende von Künstlern, Abertausende von Handwerkern übten sie; den christlichen Kultus förderte sie höchlich und wirkte mächtig auf Geist und Sinn; sie muß also etwas Großes, gründlich Gefühltes, Gedachtes, Durchgearbeitetes enthalten, Verhältnisse verbergen und an den Tag legen, deren Wirkung unwiderstehlich ist.

Merkwürdig war uns daher das Zeugnis eines Franzosen, eines Mannes, dessen eigene Bauweise der gerühmten sich entgegensetzte, dessen Zeit von derselben äußerst ungünstig urteilte; und dennoch spricht er folgendermaßen:

„Alle Zufriedenheit, die wir an irgend einem Kunstschönen empfinden, hängt davon ab, daß Regel und Maß beobachtet sei; unser Behagen wird nur durch Proportion bewirkt. Ist hieran Mangel, so mag man noch so viel äußere Zierat anwenden, Schönheit und Gefälligkeit, die ihnen innerlich fehlen, wird nicht ersetzt; ja man kann sagen, daß ihre Häßlichkeit nur verhaßter und unerträglicher wird, wenn man die äußeren Zieraten durch Reichtum der Arbeit oder der Materie steigert.

„Um diese Behauptung noch weiter zu treiben, sag' ich, daß die Schönheit, welche aus Maß und Proportion entspringt, keineswegs kostbarer Materien und zierlicher Arbeit bedarf, um Be-

1 f. Von deutscher Baukunst 1823. Zweiter Druck (B) in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 352—360. — Über Goethes wechselndes Verhältnis zum gotischen Stil vergl. die Einleitung zu seiner Schrift „Von deutscher Baukunst" Bd. 26, S. 149—169.

wunderung zu erlangen; sie glänzt vielmehr und macht sich fühlbar, hervorblickend aus dem Wuste und der Verworrenheit des Stoffes und der Behandlung. So beschauen wir mit Vergnügen einige Massen jener gotischen Gebäude, deren Schönheit aus Symmetrie und Proportion des Ganzen zu den Teilen und der Teile unter einander entsprungen erscheint und bemerklich ist, ungeachtet der häßlichen Zieraten, womit sie verdeckt sind, und zum Trutz derselben. Was uns aber am meisten überzeugen muß, ist, daß, wenn man diese Massen mit Genauigkeit untersucht, man im ganzen dieselben Proportionen findet wie an Gebäuden, welche, nach Regeln der guten Baukunst erbaut, uns beim Anblick so viel Vergnügen gewähren."

François Blondel, Cours d'Architecture, Cinquième partie. Livre V, Chap. XVI. XVII.

Erinnern dürfen wir uns hierbei gar wohl jüngerer Jahre, wo der Straßburger Münster so große Wirkung auf uns ausübte, daß wir unberufen unser Entzücken auszusprechen nicht unterlassen konnten. Eben das, was der französische Baumeister nach gepflogener Messung und Untersuchung gesteht und behauptet, ist uns unbewußt begegnet, und es wird ja auch nicht von jedem gefordert, daß er von Eindrücken, die ihn überraschen, Rechenschaft geben solle.

Standen aber diese Gebäude Jahrhunderte lang nur wie eine alte Überlieferung da ohne sonderlichen Eindruck auf die größere Menschenmasse, so ließen sich die Ursachen davon gar wohl angeben. Wie mächtig hingegen erschien ihre Wirksamkeit in den letzten Zeiten, welche den Sinn dafür wieder erweckten! Jüngere und Ältere beiderlei Geschlechts waren von solchen Eindrücken übermannt und hingerissen, daß sie sich nicht allein durch wiederholte Beschauung, Messung, Nachzeichnung daran erquickten und erbauten, sondern auch diesen Stil bei noch erst zu errichtenden, lebendigem Gebrauch gewidmeten Gebäuden wirklich anwendeten

5f. Proportion ... entsprungen erscheint. Die zu Goethes Zeit viel erörterte Streitfrage über die Regelmäßigkeit gotischer Bauproportionen hat jetzt durch überraschende Resultate der „Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportionen" von G. Dehio, Stuttgart 1894, neue Ausgangspunkte erhalten. — 13. Jacques François Blondel, hervorragender französischer Architekt, geboren zu Rouen 1705, gebildet in Paris, wo er seit 1739 ein nicht unbedeutendes Meisteratelier eröffnete, seit 1756 Professor an der Akademie, thätig in Paris, Metz, Cambrai, Straßburg u. a., gestorben 1774, auf architektonischem Gebiet vielfach litterarisch thätig. Vergl. seinen „Cours d'architecture civile". 9 vol. in 8°.

und eine Zufriedenheit fanden, sich gleichsam urväterlich in solchen Umgebungen zu empfinden.

Da nun aber einmal der Anteil an solchen Produktionen der Vergangenheit erregt worden, so verdienen diejenigen großen Dank, die uns in den Stand setzen, Wert und Würde im rechten Sinne, das heißt historisch, zu fühlen und zu erkennen, wovon ich nunmehr einiges zur Sprache bringe, indem ich mich durch mein näheres Verhältnis zu so bedeutenden Gegenständen aufgefordert fühle.

Seit meiner Entfernung von Straßburg sah ich kein wichtiges, imposantes Werk dieser Art; der Eindruck erlosch, und ich erinnerte mich kaum jenes Zustandes, wo mich ein solcher Anblick zum lebhaftesten Enthusiasmus angeregt hatte. Der Aufenthalt in Italien konnte solche Gesinnungen nicht wieder beleben, um so weniger als die modernen Veränderungen am Dome zu Mailand den alten Charakter nicht mehr erkennen ließen; und so lebte ich viele Jahre solchem Kunstzweige entfernt, wo nicht gar entfremdet.

Im Jahre 1810 jedoch trat ich durch Vermittelung eines edlen Freundes mit den Gebrüdern Boisserée in ein näheres Verhältnis. Sie teilten mir glänzende Beweise ihrer Bemühungen mit; sorgfältig ausgeführte Zeichnungen des Doms zu Köln, teils im Grundriß, teils von mehreren Seiten, machten mich mit einem Gebäude bekannt, das nach scharfer Prüfung gar wohl die erste Stelle in dieser Bauart verdient; ich nahm ältere Studien wieder vor und belehrte mich durch wechselseitige freundschaftliche Besuche und emsige Betrachtung gar mancher aus dieser Zeit sich herschreibenden Gebäude in Kupfern, Zeichnungen, Gemälden, so daß ich mich endlich wieder in jenen Zuständen ganz einheimisch fand.

Allein der Natur der Sache nach, besonders aber in meinem Alter und meiner Stellung, mußte mir das Geschichtliche dieser ganzen Angelegenheit das Wichtigste werden, wozu mir denn die

10 f. Seit meiner ... Art. Das ist selbstverständlich ungenau, da Goethe auf seinen Reisen am Rhein und in die Schweiz zahlreiche bedeutende gotische Baudenkmäler gesehen hat. Vergl. dafür z. B. den Brief an Frau von Stein vom 25. September 1779. — 18 ff. Im Jahre ... Verhältnis. Baron Karl Friedrich Reinhard (1761—1837), seit 1807 mit Goethe befreundet, vermittelte durch seinen Brief an Goethe vom 16. April 1810 dessen Bekanntschaft mit Sulpiz Boisserée. Schon damals war als Hauptzweck bei Boisserées Wunsch, Goethe kennen zu lernen, die beabsichtigte Beschreibung und Geschichte des Kölner Dombaues angegeben. — 30. meiner Stellung. Strehlke meint, daß Goethe hier auf sein Verhältnis zur altklassischen Kunst als deren unbedingter Anhänger hinweist; uns scheint die Anspielung eher besagen zu wollen, daß er als Kunstfreund, im Gegensatz zum ausübenden Künstler, am meisten durch historische Fragen angezogen wurde.

bedeutenden Sammlungen meiner Freunde die besten Förderniſſe darreichten.

Nun fand sich glücklicherweise, daß Herr Moller, ein höchst gebildeter, einsichtiger Künstler, auch für diese Gegenstände entzündet ward und auf das Glücklichste mitwirkte. Ein entdeckter Originalriß des Kölner Doms gab der Sache ein neues Ansehen; die lithographische Kopie desselben, ja die Kontradrücke, wodurch sich das ganze zweitürmige Bild durch Zusammenfügen und Austuschen den Augen darstellen ließ, wirkte bedeutsam; und was dem Geschichtsfreunde zu gleicher Zeit höchst willkommen sein mußte, war des vorzüglichen Mannes Unternehmen, eine Reihe von Abbildungen älterer und neuerer Zeit uns vorzulegen, da man denn zuerst das Herankommen der von uns diesmal betrachteten Bauart, sodann ihre höchste Höhe und endlich ihr Abnehmen vor Augen sehen und bequem erkennen sollte. Dieses findet nun um desto eher statt, da das erste Werk vollendet vor uns liegt und das zweite, das von einzelnen Gebäuden dieser Art handeln wird, auch schon in seinen ersten Heften zu uns gekommen ist.

Mögen die Unternehmungen dieses ebenso einsichtigen als thätigen Mannes möglichst vom Publikum begünstigt werden; denn mit solchen Dingen sich zu beschäftigen ist an der Zeit, die wir zu benutzen haben, wenn für uns und unsere Nachkommen ein vollständiger Begriff hervorgehen soll.

Und so müssen wir denn gleiche Aufmerksamkeit und Teilnahme dem wichtigen Werke der Gebrüder Boisserée wünschen, dessen erste Lieferung wir früher schon im allgemeinen angezeigt.

Mit aufrichtiger Teilnahme sehe ich nun das Publikum die Vorteile genießen, die mir seit dreizehn Jahren gegönnt sind; denn so lange bin ich Zeuge der ebenso schwierigen als anhaltenden Arbeit der Boisseréeschen Verbündeten. Mir fehlte es nicht diese Zeit her an Mitteilung frisch gezeichneter Risse, alter Zeichnungen und Kupfer, die sich auf solche Gegenstände bezogen;

3. Herr Moller. Siehe oben S. 272, Z. 13 Anm. — 6. Originalriß. Der Aufriß des nördlichen Turmes und der anschließenden Teile wurde 1814 zufällig auf einem Speicher von einem Dekorationsmaler wieder aufgefunden, und von Moller 1818 in sieben großen Blättern faksimiliert herausgegeben. Vergl. Boisserée, Gesch. 2c. des Doms von Köln. II. Aufl. 1842. S. 106 ff. Schuchardt I, S. 224, Nr. 106. Seit 1840 begann unter Zwirners Leitung der Ausbau und wurde 1880 unter Voigtels Leitung beendet. — 7 ff. die Kontradrücke ... ließ. Goethe berichtet selbst über diese Art der Darstellung oben S. 414. — 27. dessen erste ... angezeigt. Siehe oben S. 487 f.

besonders aber wichtig waren die Probedrücke der bedeutenden Platten, die sich durch die vorzüglichsten Kupferstecher ihrer Vollendung näherten.

So schön mich aber auch dieser frische Anteil in die Neigungen meiner früheren Jahre wieder zurückversetzte, fand ich doch den größten Vorteil bei einem kurzen Besuche in Köln, den ich an der Seite des Herrn Staatsministers von Stein abzulegen das Glück hatte.

Ich will nicht leugnen, daß der Anblick des Kölner Doms von außen eine gewisse Apprehension in mir erregte, der ich keinen Namen zu geben wüßte. Hat eine bedeutende Ruine etwas Ehrwürdiges, ahnen, sehen wir in ihr den Konflikt eines würdigen Menschenwerks mit der stillmächtigen, aber auch alles nicht achtenden Zeit, so tritt uns hier ein Unvollendetes, Ungeheures entgegen, wo eben dieses Unfertige uns an die Unzulänglichkeit des Menschen erinnert, sobald er sich unterfängt, etwas Übergroßes leisten zu wollen.

Selbst der Dom inwendig macht uns, wenn wir aufrichtig sein wollen, zwar einen bedeutenden, aber doch unharmonischen Effekt; nur wenn wir ins Chor treten, wo das Vollendete uns mit überraschender Harmonie anspricht, da erstaunen wir fröhlich, da erschrecken wir freudig und fühlen unsere Sehnsucht mehr als erfüllt.

Ich aber hatte mich längst schon besonders mit dem Grundriß beschäftigt, viel darüber mit den Freunden verhandelt, und so konnte ich, da beinahe zu allem der Grund gelegt ist, die Spuren der ersten Intention an Ort und Stelle genau verfolgen. Ebenso halfen mir die Probedrücke der Seitenansicht und die Zeichnung des vorderen Aufrisses einigermaßen das Bild in meiner Seele auferbauen; doch blieb das, was fehlte, immer noch so übergroß, daß man sich zu dessen Höhe nicht aufschwingen konnte.

Jetzt aber, da die Boisseréesche Arbeit sich ihrem Ende naht, Abbildung und Erklärung in die Hände aller Liebhaber gelangen werden, jetzt hat der wahre Kunstfreund auch in der Ferne Gelegenheit, sich von dem höchsten Gipfel, wozu sich diese Bauweise erhoben, völlig zu überzeugen, da er denn, wenn er gelegentlich

6 ff. bei einem ... hatte. Siehe über diesen Besuch die Annalen 1815 (Bd. 25, S. 59) und Bd. 23, S. 239—254. Nach Goethes Tagebuch traf er in Köln in Steins Begleitung am 15. Juli 1815 ein. — 20 ff. nur wenn ... erfüllt. In seinem Gespräch mit dem Kanzler von Müller über die Gotik am 6. Juni 1830 äußerte Goethe: „Ich lasse nichts von der Art mehr gelten, als den Chor zu Köln; selbst den Münster nicht.“

sich als Reisender jener wundersamen Stätte nähert, nicht mehr der persönlichen Empfindung, dem trüben Vorurteil oder im Gegensatz einer übereilten Abneigung sich hingeben, sondern als ein Wissender und in die Hüttengeheimnisse Eingeweihter das Vorhandene betrachten und das Vermißte in Gedanken ersetzen wird. Ich wenigstens wünsche mir Glück, zu dieser Klarheit nach funfzigjährigem Streben durch die Bemühungen patriotisch gesinnter, geistreicher, emsiger, unermüdeter junger Männer gelangt zu sein.

Daß ich bei diesen erneuten Studien deutscher Baukunst des zwölften Jahrhunderts öfters meiner frühern Anhänglichkeit an den Straßburger Münster gedachte und des damals 1773 im ersten Enthusiasmus verfaßten Druckbogens mich erfreute, da ich mich desselben beim späteren Lesen nicht zu schämen brauchte, ist wohl natürlich; denn ich hatte doch die innern Proportionen des Ganzen gefühlt, ich hatte die Entwickelung der einzelnen Zieraten eben aus diesem Ganzen eingesehen und nach langem und wiederholtem Anschauen gefunden, daß der eine hoch genug auferbaute Turm doch seiner eigentlichen Vollendung ermangele. Das alles traf mit den neueren Überzeugungen der Freunde und meiner eigenen ganz wohl überein, und wenn jener Aufsatz etwas Amphigurisches in seinem Stil bemerken läßt, so möchte es wohl zu verzeihen sein da, wo etwas Unaussprechliches auszusprechen ist.

Wir werden noch oft auf diesen Gegenstand zurückkommen und schließen hier dankbar gegen diejenigen, denen wir die gründlichsten Vorarbeiten schuldig sind, Herrn Moller und Büsching, jenem in seiner Auslegung der gegebenen Kupfertafeln, diesem in dem Versuch einer Einleitung in die Geschichte der altdeutschen Baukunst, wozu mir denn gegenwärtig als erwünschtes Hülfsmittel die Darstellung zu Handen liegt, welche Herr Sulpiz Boisserée als Einleitung und Erklärung der Kupfertafeln mit gründlicher Kenntnis aufgesetzt hat.

Indessen möge ein Abdruck jenes oft genannten früheren Aufsatzes nächstens folgen, um auch den Unterschied zwischen dem ersten Keimen und der letzten Frucht recht anschaulich und eindringlich zu machen.

---

9 f. des zwölften Jahrhunderts. Richtiger des dreizehnten. — 11. 1773. In Wahrheit 1772. — 21. Amphigurisches. Französisch amphigouri, wohl vom griechischen *ἀμφί* und *γῦρος*, verworrenes Geschwätz. — 25. J. G. Büsching (1783—1829), bekannter deutscher Altertumsforscher, „Versuch einer Einleitung in die Geschichte der altdeutschen Bauart". Vorlesung, gehalten im Sommer 1820. Leipzig 1821. — 32 ff. Indessen ... machen. Dieser Absatz fehlt in B. Der Abdruck erfolgte im folgenden Heft von Kunst und Altertum.

Kupferstich nach Tizian,
wahrscheinlich von C. Cort.

(Über Kunst und Altertum. Vierter Band. Drittes Heft. 1824. S. 32—38.)

Wenn man problematische Bilder wie das fragliche von Tizian verstehen und auslegen will, so hat man folgendes zu bedenken. Seit dem dreizehnten Jahrhundert, wo man anfing, den zwar noch immer respektablen, aber zuletzt doch ganz mumienhaft vertrockneten byzantinischen Stil zu verlassen und sich an die Natur zu wenden, war dem Maler nichts zu hoch und nichts zu tief, was er nicht unmittelbar an der Wirklichkeit nachzubilden getrachtet hätte; die Forderung ging nach und nach so weit, daß die Gemälde als eine Art von Musterkarte alles dem Auge Erreichbare enthalten mußten. Eine solche Tafel sollte bis an den Rand bedeutend und ausführlich gefüllt sein; hiebei blieb nun unvermeidlich, daß fremde, zum Hauptgegenstand nicht gehörige Figuren und sonstige Gegenstände als Beweise allgemeiner Kunstfertigkeit mit aufgeführt wurden. Zu Tizians Zeiten unterwarf sich der Maler noch gern solchen Forderungen.

1. Kupferstich nach Tizian. Zweiter Druck in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 177—182. — Dieser Aufsatz ist bis auf die Schlußbemerkung eine fast wörtliche Wiedergabe von Goethes Brief an Zelter vom 31. März 1822 (Z), was keiner der früheren Herausgeber beachtet hat. Am 17. März hatte der letztere eine Anzahl Kupferstiche nach Weimar gesandt, darunter zehn Blätter nach Tizian. Er schrieb dazu: „Unter den zehn Blättern von Tizian ist eins, worüber ich mir aber den Kopf zerbrochen. Es mag aus den Legenden sein. Ein rauchendes Gefäß zur Linken, zur Rechten der Totenkopf, dazwischen ein ruhendes Weib in Gesellschaft eines borstigen Drachen; ein geharnischter Reuter auf feuerspeiendem Untier aus Gewitterwolken auf eine Stadt daher fahrend, eine zerstörte Veste — sind mir nichts als Rätsel.“ Der besprochene Kupferstich (gr. Querfol.) nach Tizian von Cornelis Cort trägt im ersten Druck nur die Signatur: „Titianus. 1565. cum Privilegio“, in späteren Exemplaren aber den Zusatz: „Cornelio Cort. fec. 1565“. Vergl. Le Blanc, Manuel II, S. 51, Nr. 149, wo die figürliche Darstellung, welche übrigens nur als Staffage innerhalb der Landschaft wirkt, als die Befreiung Angelikas durch Ruggiero nach Ariosts „Rasender Roland“ 10. Ges. bezeichnet wird. Diese Deutung ist wahrscheinlicher, als die Goethes, und wenn nicht an die genannte Scene Ariosts, wäre eher noch, als an St. Georg, an Perseus zu denken, welcher Andromeda befreit, wie denn auch Nagler (III, 126) nur diese beiden Deutungen erwähnt. In Schuchardts Verzeichnis I, S. 94, Nr. 907 wird das Blatt „Roger und Angelika“ genannt. — 2. Cornelis Cort, geboren um 1535 zu Hoorn in Holland, gestorben 1578 zu Rom, Schüler und Mitarbeiter des hervorragenden Kupferstechers und Kunstverlegers Hieronymus Cock zu Antwerpen, ging von dort nach Italien, wo er sich in Venedig niederließ, ausbildete und zu Tizian in ein nahes Verhältnis trat. — 11. hätte; die, Z hätte; ja die.

Wenden wir uns nunmehr zum Bilde selbst! In einer offenen mannigfaltigen Landschaft sehen wir zu unserer linken Hand fast am Rande nächst Felsen und Baum das schönste nackte Mädchen liegen, bequem, gelassen, impassible, wie auf dem einsamsten Polster. Schnitte man sie heraus, so hätte man schon ein vollkommenes Bild und verlangte nichts weiter; bei gegenwärtigem Musterbilde aber sollte vorerst die Herrlichkeit des menschlichen Körpers in seiner äußerlichen Erscheinung dargethan werden. Ferner steht hinter ihr ein hohes enghalsiges Gefäß, wahrscheinlich des Metallglanzes willen; ein sanfter Rauch zieht aus ihm hervor. Sollte das vielleicht auf die Frömmigkeit dieser schönen Frau, auf ein stilles Gebet oder worauf sonst deuten?

Denn daß hier eine höchst merkwürdige Person vorgestellt sei, werden wir bald gewahr. Rechts gegenüber am Rande liegt ein Totenkopf, und aus der Kluft daneben zeigt sich der Arm eines Menschen, noch von Fleisch und Muskeln nicht entblößt.

Wie das zusammenhänge, sehen wir bald; denn zwischen gedachten Exuvien und jenem Götterbilde krümmt sich ein kleiner beweglicher Drache, begierlich nach der anlockenden Beute schauend. Sollten wir nun aber, da sie selbst so ruhig liegt und wie durch einen Zauber den Lindwurm abzuhalten scheint, für sie einigermaßen besorgt sein, so stürmt aus der düstersten Gewitterwolke ein geharnischter Ritter auf einem abenteuerlichen feuerspeienden Löwen hervor, welche beide wohl dem Drachen bald den Garaus machen werden. Und so sehen wir denn, obgleich auf eine etwas wunderbare Weise, St. Georg, der den Lindwurm bedroht, und die zu erlösende Dame vorgestellt.

Fragen wir nunmehr nach der Landschaft, so hat diese mit der Begebenheit gar nichts gemein; sie ist nur nach oben ausgesprochenem Grundsatz für sich so merkwürdig als möglich, und doch finden die beschriebenen Figuren in ihr glücklichen Raum.

Zwischen zwei felsigen Ufern, einem steileren, stark bebuschten, einem flächeren, der Vegetation weniger unterworfenen, strömt ein Fluß erst rauschend, dann sanft zu uns heran; das rechte steile Ufer ist von einer mächtigen Ruine gekrönt; gewaltige, unförmliche Massen von überbliebenem Mauerwerk deuten auf Macht und

4 f. Mädchen ... Polster. Das Motiv scheint einer antiken Quellnymphe nachgebildet. — 24. dem Drachen bald, Z bald dem Drachen. — 25. denn, Z also. — 29 f. ausgesprochenem, Z ausgesprochnem.

Kraft, die sich beim Erbauen bewiesen. Einzelne Säulen, ja eine Statue noch in einer Nische deuten auf die Anmut eines solchen königlichen Aufenthalts; die Gewalt der Zeit hat aber alle Menschenbemühungen unnütz und unbrauchbar gemacht.

Auf dem gegenüber liegenden Ufer werden wir auf neuere Zeiten gewiesen; da stehen mächtige Türme, frisch errichtete oder völlig wieder hergestellte Verteidigungsanstalten, neue, wohl ausgemauerte Schießscharten und Zacken. Ganz hinten aber im Grunde verbindet die beiden Ufer eine Brücke, die uns an die Engelsbrücke, so wie der dahinter stehende Turm an die Engelsburg erinnert. Bei jener Wahrheits- und Wirklichkeitsliebe ward eine solche Ort- und Zeitverwechselung dem Künstler nicht angerechnet. Denke man aber ja nicht das Ganze ohne die genaueste Kongruenz; man könnte keine Linie verändern, ohne der Komposition zu schaden. Höchst merkwürdig preisen wir die vollkommen poetische Gewitterwolke, die den Retter hervorbringt; doch läßt sich ohne Gegenwart des Blattes davon nicht ausführlich sprechen. An der einen Seite scheint sie sich von jener Ruine gleich einem Drachenschwanz loszulösen, im ganzen kann man aber mit allem Zoomorphismus keine eigentliche Gestalt herausdeuten; an der andern Seite entsteht zwischen Brücke und Festungswerken ein Brand, dessen Rauch, still wallend, bis zu dem feuerspeienden Rachen des Löwen hinaufsteigt und mit ihm in Zusammenhang tritt. Genug, ob wir gleich diese Komposition erst als kollektiv ansprachen, so müssen wir sie zuletzt als völlig zur Einheit verschlungen betrachten und preisen.

Zum Schlusse jedoch ganz genau besehen nach befragten Legendenbüchern ist es eine christliche Parodie der Fabel von Perseus und Andromeda. Eines heidnischen Königs Land wird durch einen Drachen verwüstet, welcher nur durch Menschenopfer zu beschwichtigen ist. Endlich trifft seine Tochter das Los, welche jedoch durch den hereinstürmenden Ritter St. Georg befreit und der Lindwurm getötet wird. Sie geht zum Christentum über, ihr Name jedoch blieb uns unbekannt.

---

1. bewiesen, Z erwiesen. — 7. neue, Z neu. — 11. Bei jener, Z Bei der. — 13f. genaueste, Z genauste. — 27ff. Zum Schlusse ... Andromeda. Vergl. Perseus und St. Jürgen. Vortrag von Albert Benda. Lübeck 1890.

Notice sur le Cabinet des Médailles et des Pierres gravées de Sa Majesté le Roi des Pays-Bas.

Par J. C. de Jonge, Directeur. A la Haye. 1823.

(Über Kunst und Altertum. Vierter Band. Drittes Heft. 1824. S. 112—122.)

Im fünften Bande der zweiten Abteilung Aus meinem Leben, Seite 358, sprach ich den dringenden Wunsch aus, zu erfahren, wo sich die Hemsterhuis-Galizinische Gemmensammlung wohl befinden möchte. Er gelangte glücklicherweise dahin, woher mir der beste Aufschluß zu teil werden konnte. Ihro des Königs der Niederlande Majestät ließen allergnädigst durch des Herrn Landgrafen Ludwig Christian von Hessen Hochfürstliche Durchlaucht mir vermelden, daß gedachte Sammlung in Allerhöchst Ihro Besitz, gut verwahrt und zu andern Schätzen hinzugefügt sei. Wie sehr ich dankbarlichst hiedurch beruhigt worden, verfehlte ich nicht, ebenfalls in Kunst und Altertum Heft I, Band IV, Seite 157, gebührend auszusprechen. Nach kurzer Zeit jedoch wird mir auf eben die Weise vorgenannte ausführliche Schrift, durch welche nunmehr eine vollkommene Übersicht der im Haag aufgestellten Kostbarkeiten dieses Fachs zu erlangen ist. Wir übersetzen aus der Vorrede so viel als nötig, um unsern Lesern, vorzüglich den Reisenden, die Kenntnis eines so bedeutenden Gegenstandes zu überliefern.

Die Sammlung verdankt ihren Ursprung dem Statthalter Wilhelm dem Vierten, der, in einer friedlichen Zeit lebend, die Künste liebend, sich mit Sammeln beschäftigte. Er kaufte unter andern die Altertümer, Medaillen und geschnittenen Steine des Grafen

1. Notice sur le Cabinet des Médailles. Zweiter Druck (B) in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 318—325. Siehe Goethe-Jahrbuch Bd. 3, S. 355 f. — 5. Im fünften ... Leben. Unter dem Titel „Aus meinem Leben. Von Goethe. Zweyter Abtheilung fünfter Theil" erschien 1822 die Kampagne in Frankreich. Die hier angedeutete Stelle siehe S. 483, Z. 3 ff. Anm.

de Thoms, Schwiegersohns des berühmten Boerhave. Prinz Wilhelm der Fünfte, sein Sohn, folgte diesem Beispiele und vermehrte den Schatz unter Beirat der Herren Vosmaer und Friedrich Hemsterhuis. Die Revolution trat ein, und der Statthalter verließ das Land. Umstände hinderten ihn, die ganze Sammlung mitzunehmen; ein großer Teil fiel den Franzosen in die Hände und ward nach Paris gebracht, wo er sich noch befindet. Glücklicherweise war nicht alles verloren; der Fürst hatte Mittel gefunden, den größten Teil der Gold-, Silber- und Kupfermünzen sowie die Mehrzahl der hoch- und tiefgeschnittenen Steine zu retten.

Von gleichem Verlangen wie seine glorreichen Vorfahren beseelt, faßte der gegenwärtig regierende Monarch im Jahr 1816 den Gedanken, aus den Resten der Oranischen Sammlung ein königliches Kabinett zum öffentlichen Gebrauch zu bilden, und befahl dieser ersten Grundlage die bedeutende Reihenfolge griechischer und römischer Münzen anzuschließen, welche vor dessen Thronbesteigung bei Vereinzelung des berühmten Kabinetts des Herrn van Damme waren angeschafft worden. Herr de Jonge erhielt die Stelle eines Direktors und den Auftrag, das Ganze einzurichten.

Die königliche Sammlung vermehrte sich von Tag zu Tage; unter dem Angeschafften zeichnen sich aus:

1) Eine herrliche Sammlung tiefgeschnittener Steine, mit Sorgfalt vereinigt durch den vorzüglichen Franz Hemsterhuis, aus dessen Händen sie an den verstorbenen Prinzen Galizin, kaiserlich russischen Gesandten bei Ihro Hochmögenden, gelangte und von seiner Tochter, Gemahlin des Prinzen Salm-Reifferscheid-Krautheim, an den König verkauft ward; sie ist merkwürdiger durch das Verdienst als durch die Menge der Steine, aus denen sie besteht. Man findet darin Arbeiten des ersten Rangs, einen Dioskorides, Aulus, Gnajus, Hyllus, Nikomachus, Hellen und mehrere andere Meisterstücke berühmter Künstler des Altertums.

2) Eine kleine Sammlung hoch- und tiefgeschnittener Steine, welche Herr Hultmann, sonst Gouverneur des nördlichen Bra-

25. Ihro Hochmögenden. Titel der niederländischen Staaten. — 30. Dioskorides. Bezüglich der oben genannten, in Goethes Zeit z. T. mit Unrecht berühmten antiken Gemmenschneider, deren zeitliche Bestimmung und Werke durch die ausgebreitetste Fälschung besonders strittig sind, sei hier nur auf die genauen Erörterungen von Brunn in seiner Geschichte der griech. Künstler. II. Aufl. 1889. II. verwiesen: Dioskorides, Brunn a. a. O. S. 327 ff., Aulus S. 372 ff., Gnajus S. 381 ff., Hyllus S. 346 ff., Nikomachus S. 423 ff., Hellen S. 385 ff. Vergl. auch: E. Babelon, La gravure en pierres fines etc. Paris 1894.

bants, zurückließ; sie ward an den König verkauft durch Frau von Griethuysen. Diese Sammlung, wenn schon viel geringer als die vorhergehende, enthält doch einige sehr schätzbare Stücke.

3) Eine zahl- und wertreiche Sammlung neuerer Münzen, die meisten inländisch, Belagerungs- und andere kurrente Münzen, verkauft durch verwitwete Frau von Schuylenburch von Bommenede im Haag.

4) Das herrliche Kabinett geschnittener Steine, so alter als neuer, des verstorbenen Herrn Theodor de Smeth, Präsidenten der Schöffen der Stadt Amsterdam. (Es ist derselbe, an welchen Franz Hemsterhuis den bedeutenden Brief schrieb über einen alten geschnittenen Stein, vorstellend eine Meernymphe, an einem Meerpferd herschwimmend, von herrlicher Kunst.) Baron de Smeth von Deurne verkaufte solches an Ihro Majestät.

5) Eine Sammlung griechischer, römischer, kufischer und arabischer Münzen, auch einige geschnittene Steine, welche Major Humbert von den afrikanischen Küsten mitbrachte, als Früchte seiner Reise über den Boden des alten Karthago und seines fünfundzwanzigjährigen Aufenthalts zu Tunis. Darunter finden sich mehrere afrikanische seltene Münzen mit einigen unbekannten.

6) Eine schöne Thalerfolge, abgelassen durch Herrn Stiels, ehemaligen Pfarrer zu Mastricht.

7) Die reiche Sammlung geschnittener Steine aus dem Nachlaß des Herrn Baron van Hoorn von Vlooswyck, dessen Erben abgekauft.

8) Sammlung von Medaillen, Jetons und neuern Münzen, welche ehemals dem reichen Kabinett des Herrn Dibbetz zu Leyden angehörte und welche die Erben des Herrn Byleveld, eines der Präsidenten des hohen Gerichtshofes zu Haag, Ihro Majestät überließen.

Außer jenen großen Ankäufen wurden auf Befehl Ihro Majestät mit diesem Kabinett noch vereinigt die Gold- und Silbermedaillen aus dem Nachlaß Ihro verwitweten königlichen Hoheiten der Prinzeß von Oranien und der Herzogin von Braunschweig, Mutter und Schwester des Königs. Von Zeit zu Zeit wurden

11. den bedeutenden Brief. Es ist nicht, wie Strehlke angiebt, die „Lettre sur la sculpture", sondern die „Lettre sur une pierre antique du Cabinet de Mr. Theod. de Smeth" gemeint. Vergl. Schuchardt I, S. 222, Nr. 77. — 15. kufischer. Die kufischen Münzen sind das älteste Geld der Mohamedaner, so genannt, weil die Bezeichnungen auf ihnen in der von der Stadt Kufa herstammenden Schriftgattung ausgeführt sind.

auch einzeln, besonders durch Vertausch des Doppelten, einige schöne geschnittene Steine hinzugefügt, und eine große Anzahl Medaillen und Münzen aller Art.

Vorstehende Nachricht giebt uns zu manchen Betrachtungen Anlaß, wovon wir einiges hier anschließen.

Zuvörderst begegnet uns das herzerhebende Gefühl, wie ein ernstlich gefaßter Entschluß nach dem größten Glückswechsel durch den Erfolg glücklich begünstigt und ein Zweck erreicht werde, höher, als man sich ihn hätte vorstellen können. Hier bewahrheitet sich abermals, daß, wenn man nur nach irgend einer Niederlage gleich wieder einen entschiedenen Posten faßt, einen Punkt ergreift, von dem aus man wirkt, zu dem man alles wieder zurückführt, alsdann das Unternehmen schon geborgen sei und man sich einen glücklichen Erfolg versprechen dürfe.

Eine fernere Betrachtung dringt sich hier auf: wie wohl ein Fürst handelt, wenn er das, was Einzelne mit leidenschaftlicher Mühe, mit Glück bei Gelegenheit gesammelt, zusammenhält und dem unsterblichen Körper seiner Besitzungen einverleibt. Zum einzelnen Sammeln gehört Liebe, Kenntnis und gewisser Mut, den Augenblick zu ergreifen, da denn ohne großes Vermögen mit verständig mäßigem Aufwand eine bedeutende Vereinigung manches Schönen und Guten sich erreichen läßt.

Meist sind solche Sammlungen den Erben zur Last; gewöhnlich legen sie zu großen Wert darauf, weil sie den Enthusiasmus des ersten Besitzers, der nötig war, so viel treffliche Einzelnheiten zusammenzuschaffen und zusammenzuhalten, mit in Anschlag bringen, dergestalt, daß oft, von einer Seite durch Mangel an entschiedenen Liebhabern, von der andern durch überspannte Forderungen dergleichen Schätze unbekannt und unbenutzt liegen, vielleicht auch als zerfallender Körper vereinzelt werden. Trifft sich's nun aber, daß hohe Häupter dergleichen Sammlungen gebührend Ehre geben und sie andern schon vorhandenen anzufügen geneigt sind, so wäre zu wünschen, daß von einer Seite die Besitzer ihre Forderungen nicht zu hoch trieben; von der andern bleibt es erfreulich, zu sehen, wenn große, mit Gütern gesegnete Fürsten zwar haus-

7. nach dem größten Glückswechsel, nämlich den verschiedenartigen Schicksalen, die gerade die Niederlande im Zeitalter der Revolution und des Kaiserreichs betroffen hatten.

hälterisch zu Werke gehen, aber zugleich auch bedenken, daß sie oft in den Fall kommen, großmütig zu sein, ohne dadurch zu gewinnen; und doch wird beides zugleich der Fall sein, wenn es unschätzbare Dinge gilt, wofür wohl alles das angesehen werden darf, was ein glücklich ausgebildetes Talent hervorbrachte und hervorbringt.

Und so hätten wir denn zuletzt noch zu bemerken, welcher großen Wirkung ein solcher Besitz in rechten Händen fähig ist.

Warum sollte man leugnen, daß dem einzelnen Staatsbürger ein höherer Kunstbesitz oft unbequem sei? Weder Zeit noch Zustand erlauben ihm, treffliche Werke, die einflußreich werden könnten, die, es sei nun auf Produktivität oder auf Kenntnis, auf That oder Geschichtseinsicht kräftig wirken sollten, dem Künstler sowie dem Liebhaber öfter vorzulegen und dadurch eine höhere, freigesinnte, fruchtbare Bildung zu bezwecken. Sind aber dergleichen Schätze einer öffentlichen Anstalt einverleibt, sind Männer dabei angestellt, deren Liebe und Leidenschaft es ist, ihre schöne Pflicht zu erfüllen, die ganz durchdrungen sind von dem Guten, was man stiften, was man fortpflanzen wollte, so wird wohl nichts zu wünschen übrig bleiben.

Sehen wir doch schon im gegenwärtigen Falle, daß der werte Vorgesetzte genannter Sammlung sich selbst öffentlich verpflichtet, die höchsten Zwecke in allem Umfang zu erreichen, wie das Motto seiner sorgfältigen Arbeit auf das deutlichste bezeichnet: „Die Werke der Kunst gehören nicht Einzelnen, sie gehören der gebildeten Menschheit an.“ Heeren, Ideen, 3. Teil, 1. Abteilung.

---

26. Heeren, Ideen. Arnold Heeren (1760—1842), einst gefeierter Historiker, zuerst berühmt geworden durch seine „Ideen über Politik, den Verkehr und den Handel der vornehmsten Völker der alten Welt“. Göttingen 1793—1796.

La Cena, Pittura in muro di Giotto, nel refettorio del Convento di S. Croce di Firenze, J. A. Ramboux dis. Ferd. Ruscheweyh inc. Romae 1821. In drei Blättern groß Querfol.

(Über Kunst und Altertum. Fünfter Band. Erstes Heft. 1824. S. 112—118.)

Die Weimarischen Kunstfreunde könnten sich die Anzeige dieses Kupferstichs leicht machen und nur sagen, Herr Ramboux habe Giottos Freskogemälde treufleißig nachgezeichnet und Herr Ruscheweyh sei als Kupferstecher wegen der angewendeten großen Sorgfalt und reinlichen Arbeit nicht weniger zu loben. Sie könnten etwa ferner noch hinzusetzen, daß jeder echte verständige Kunstliebhaber eilen soll, mit diesen Blättern seine Sammlung zu bereichern; und so wäre die Sache wahrscheinlich zu jedermanns Wohlgefallen abgethan und besagte W. K. F. hätten noch dazu ihrem eigenen Gewissen nicht das geringste vorzuwerfen, denn alles verhält sich in der That also.

Aber es haben seit geraumer Zeit schwere Verirrungen des Geschmacks sich eingefunden und sie mehren sich; daher liegt uns, liegt jedem in Sachen der Kunst Unbefangenen die Pflicht ob, bessere Überzeugung bei dargebotener Gelegenheit auszusprechen, und so müssen wir uns auch im gegenwärtigen Falle zu etwas mehr Umständlichkeit entschließen.

1. La Cena ... di Giotto. Der Stil und der behandelte Gegenstand lassen Goethes Autorschaft als sicher erscheinen. Die Aufnahme der Arbeit in die Ausgabe letzter Hand ist wohl nur aus Versehen unterblieben. — 7. Johann Anton Ramboux, geboren 1790 in Trier, geschult in Paris bei J. L. David, dann in München und Rom, wo er sich an Cornelius und Overbeck anschloß und mit kurzer Unterbrechung bis 1842 blieb. Seit 1844 war er Konservator am städtischen Museum zu Köln, gestorben 1866. — 8. Giotto. Das im ehemaligen Refektorium (jetzt Magazin) des Klosters S. Croce zu Florenz verhältnismäßig gut erhaltene Fresko des Abendmahls, „eines der reinsten und gewaltigsten Werke des 14. Jahrhunderts", wird schon von C. F. Rumohr dem Giotto selbst abgesprochen und gilt jetzt als ein Werk seines Schülers Taddeo Gaddi. — 9. Ferdinand Ruscheweyh (1785—1845), gebildet in Berlin und Wien, stach im Anschluß an die feine Strichtechnik Dürers und Marc-Antons besonders Arbeiten der Nazarener in Rom (Cornelius' Faust).

Werke, wie das Abendmahl des Giotto, werden gewöhnlich aus ganz verschiedenen Gesichtspunkten und in entgegengesetztem Sinne beurteilt. Liebhaber, welche Vorliebe hegen für die alte Schule, bewundern die Simplicität, das Gemütvolle, Treuherzige, Eigenschaften, die freilich der Kunst unserer Tage sehr zu mangeln pflegen, übersehen aber die unzulängliche Kunstbeschaffenheit der Werke aus dem vierzehnten Jahrhundert und möchten solche gar als Muster zur Nachahmung empfehlen, welches vermutlich auch der Fall mit den Blättern des Herrn Ruschewey nach Giotto sein wird. Andere hingegen regeln ihr Urteil nach unverdauten Schönheitsbegriffen, verlangen nie weniger als das Vollkommene und so wie jene die einzelnen guten Eigenschaften unbedingt preisen, ebenso scheinen diese nur nach Fehlern zu spähen; sie bemerken die ungleiche Länge der Füße am Apollo, finden am Laokoon einiges nicht richtig, versichern, daß am borghesischen Fechter die Linie des Rückens mit der Linie des Vorderleibs wenig übereinstimme u. s. w. Diesen Gestrengen ist nun freilich der alte ehrliche Giotto mit seinen langen steifen Figuren, Proportions- und Zeichnungsmängeln und Sünden wider die Perspektive ein Ärgernis. Sei uns aber erlaubt, zwischen beiderlei Urteilen in die Mitte zu treten und frei ohne Umschweife zu sagen: die erstgenannten irren und die andern verderben uns den Genuß am Kunstwerk.

Wahrhaft nützliches Prüfen, gerechtes Würdigen wird nie, wofern nicht besondere Zwecke solches erheischen, bei den Fehlern verweilen, doch dieselben nicht übersehen; das Verdienstliche aber, erscheine dasselbe in welcher Gestalt es wolle, anerkennen, immerfort sich erinnernd, wie vom Winter nicht Rosen, vom Frühjahr keine Trauben verlangt werden dürfen; das heißt: der billige, verständige Kunstrichter lobt und tadelt nicht bloß nach mehr oder weniger Lust und Unlust, so er im Anschauen eines Werks empfindet, sondern sein Urteil hat jedesmal die Geschichte der Kunst zur Unterlage, er berücksichtigt sorgfältig Ort und Zeit der Entstehung, den jedesmaligen Zustand der Kunst; ferner den Geschmack der Schule, auch den eigentümlichen des Meisters.

13. nur nach Fehlern zu spähen. Die obigen Bemerkungen scheinen in unbewußter Reminiscenz an diejenigen Winckelmanns über dasselbe Thema in seiner Geschichte der Kunst des Altertums (1764) Kap. IV, Stück II (ed. Julius Lessing. Berlin 1870. S. 127) geschrieben.

Um aber auf das Abendmahl des Giotto zurückzukommen, so ist dasselbe allerdings ein merkwürdiges Bild, zwar nicht in dem Sinne, als ob es sich zum Studium eignete für angehende Künstler; denn wer hieran den guten Geschmack erwerben, sich in der Zeichnung und andern ebenso notwendigen Kunsterfordernissen festsetzen wollte, verfehlte sicherlich seinen Zweck, aber in kunsthistorischem Betracht und für Denkende ist das Werk in hohem Grade schätzbar, indem es Gelegenheit giebt, zu sehen, wie der reichbegabte Giotto den Gegenstand vom Abendmahl unseres Herrn sich gedacht, jedoch mit kindlicher, der schweren Aufgabe noch nicht gewachsener Kunst hinter seinen bessern Absichten und Bestrebungen zurückbleiben mußte.

Betrachtet man dagegen denselben Gegenstand von Leonardo da Vinci ausgeführt, so ergiebt sich aus der Vergleichung beider die deutlichste, fruchtbarste Ansicht von den Fortschritten, welche die Kunst neuerer Zeit im Verlauf von nicht viel weniger als zwei Jahrhunderten gemacht hat, weil beide, Meister von bewundernswürdigen Talenten und jeder mit Hinsicht auf seine Zeit groß zu nennen, für ihre Darstellungen ungefähr den gleichen Moment wählten; L. da Vinci nämlich den, wo Christus zu den Jüngern sagt: „Einer unter euch wird mich verraten." (Matth. Kap. 26 V. 21.) Giotto aber scheint vornehmlich die Stelle (V. 23) beachtet zu haben, wo es heißt: „Der mit mir in die Schüssel tauchet, wird mich verraten." Bei ihm verursacht das vom Herrn gesprochene Wort bloß eine Unterredung; mehrere der Apostel scheinen sich entschuldigen zu wollen, andere sehen wehmütig aus, einer (der vierte Christo zur Rechten sitzende) macht die Gebärde des Entsetzens, Judas langt ruhig sich einen Bissen. Das Bemühen des Malers, dem Verräter einen von den übrigen Aposteln unterschiedenen, gemeinern Charakter zu geben, ist jedoch nicht zu verkennen.

In der Darstellung des Leonard da Vinci hingegen waltet die Kunst frei, und war schon ausgebildet genug, um das Schwerste zu unternehmen. Das Wort, die Voraussagung des Herrn, es werde ihn einer der mit zu Tische Sitzenden verraten, regt die ganze Gesellschaft urplötzlich gewaltsam auf, alle fahren zusammen und bilden höchst belebte, vortrefflich angeordnete Gruppen, alles lebt, alles ist in Bewegung; die Mannigfaltigkeit der Affekte, der Gebärden kann nicht größer sein, Gestalt und

Züge einer jeden Figur sind mit dem, was sie vernimmt, was sie leidet, ganz übereinstimmend, der Ausdruck wahr und kräftig; Judas erschrickt, fährt zurück und stößt das vor ihm stehende Salzfaß um. Mehrere dergleichen bedeutende Züge ließen sich noch angeben, allein es ist genug geschehen, um das Nützliche, Belehrende einer Vergleichung beider Werke darzuthun. Anfang und Vollendung der neuern Kunst dürften durch andere Beispiele kaum wieder so anschaulich und hervortretend gemacht werden können.

Charon,

neugriechisches Gedicht,

bildenden Künstlern als Preisaufgabe vorgelegt.

(Goethes nachgelassene Werke. Vierter Band. 1832. S. 78—94.)

Die Bergeshöhn warum so schwarz?
Woher die Wolkenwoge?
Ist es der Sturm, der droben kämpft,
Der Regen, Gipfel peitschend?
Nicht ist's der Sturm, der droben kämpft,
Nicht Regen, Gipfel peitschend;
Nein, Charon ist's, er saust einher,
Entführet die Verblichnen;
Die Jungen treibt er vor sich hin,
Schleppt hinter sich die Alten;
Die Jüngsten aber, Säuglinge,
In Reih gehängt am Sattel.
Da riefen ihm die Greise zu,
Die Jünglinge, sie knieten:
„O Charon, halt! halt am Geheg',
Halt an beim kühlen Brunnen!

1 f. Charon, neugriechisches Gedicht. Der Aufsatz ist an der oben genannten Stelle zum erstenmale vollständig gedruckt; doch sind einzelne Teile schon früher an verschiedenen Orten veröffentlicht worden. Das Gedicht erschien zuerst in Kunst und Altertum IV, 2. 1823. S. 49 f., der Anfang der Abhandlung (So oft ich dies Gedicht vorlas ... Kunstforderungen zu leisten sein möchten, S. 511 Z. 11 bis S. 512 Z. 11) in demselben Hefte S. 165—167 (K u. A). Das Stuttgarter Kunstblatt 1826, Nr. 10 und 11 vom 6. Februar (K) brachte dann unter der Überschrift „Charon. Neugriechisch." einen erneuten Abdruck des Gedichts, und nach einer einleitenden Bemerkung des Redakteurs Schorn Goethes Beurteilung der eingegangenen Zeichnungen, bis auf den einleitenden Abschnitt übereinstimmend mit dem zweiten Teil unseres Aufsatzes von den Worten „Vorstehendes, im zweiten Stück" (S. 512 Z. 12) bis zum Schlusse, unterzeichnet Weimar, den 31. Juli 1825. W. K. F. Daran schloß sich eine, das abweichende Urteil Schorns begründende Darlegung. Die Beurteilung der Leyboldschen Zeichnung ließ Goethe endlich, ebenfalls mit dem Gedicht, in Kunst und Altertum V, 3. 1826. S. 5—12 abdrucken. Am 21. Mai 1824 schrieb Goethe an Fritz Schlosser, er habe vernommen, daß Herr Macco, ein von ihm längst gekannter und geschätzter Künstler, den neugriechischen Charon bildlich vorgestellt habe und bittet um Einsendung des Bildes. — Über das Wort Charon siehe Bd. 32, S. 135.

Die Alten da erquicken sich,
Die Jugend schleudert Steine,
Die Knaben zart zerstreuen sich
Und pflücken bunte Blümchen"
„Nicht am Gehege halt' ich still,
Ich halte nicht am Brunnen;
Zu schöpfen kommen Weiber an,
Erkennen ihre Kinder,
Die Männer auch erkennen sie,
Das Trennen wird unmöglich."

So oft ich dies Gedicht vorlas, ereignete sich, was vorauszusehen war: es that eine außerordentliche Wirkung; alle Seelen-, Geist- und Gemütskräfte waren aufgeregt, besonders aber die Einbildungskraft; denn niemand war, der es nicht gemalt zu sehen verlangt hätte, und ich ertappte mich selbst über diesem Wunsche.

Wenn es nun seltsam scheinen wollte, das Allerflüchtigste, in höchster Wildheit Vorübereilende vor den Augen festhalten zu wollen, so erinnerte man sich, daß von jeher die bildende Kunst auch eins ihrer schönsten Vorrechte, im gegenwärtigen Momente den vergangenen und den künftigen und also ganz eigentlich die Bewegung auszudrücken, niemals aufgegeben habe. Auch im genannten Falle, behauptete man, sei ein hoher Preis zu erringen, weil nicht leicht eine reichere, mannigfaltigere Darstellung zu denken sei: die Jünglinge, die sich niederwerfen, das Pferd, das einen Augenblick stutzt und sich bäumt, um über sie wie der Sieger über Besiegte hinauszusetzen; die Alten, die gerade diese Pause benutzen, um heranzukommen; der Unerbittliche, Tartar- und Baschkirenähnliche, der sie schilt und das Pferd anzutreiben scheint. Die Kinder am Sattel wollte man zierlich und natürlich angeschnallt wissen.

Man dachte sich die Bewegung von der Rechten zur Linken, und in dem Raume rechts, den die Vorüberstürmenden soeben offen lassen, wollte man das Geheg, den Brunnen, wasserholende Frauen, welche den vorbeieilenden Sturm, der in ihren Haaren saust, schreckhaft gewahren, in einer symbolischen Behandlung angedeutet sehen.

Wichtig aber schien, daß beinah sämtliche Freunde diese Vorstellung gern basreliefartig ausgeführt und daher auch, gezeichnet

oder gemalt, Farb' in Farb' vor Augen gebracht wünschten, welches bei näherer Erwägung auch für das Schicklichste gehalten ward, indem ja hier von Form und Charakter, keineswegs aber von Farbe die Rede sein konnte, deren die Abgeschiedenen ermangeln. Nur die Landschaftsmaler verwahrten ihre Rechte und glaubten, sich auch hieran versuchen zu dürfen.

Wir sind nicht mehr im Falle wie vor zwanzig Jahren, wo eine zeitlang herkömmlich war, zu Ausarbeitung gewisser Aufgaben förmlich und bestimmt einzuladen; aber ganz unterlassen können wir nicht, aufmerksam zu machen auf einen Gegenstand, wo die höheren Kunstforderungen zu leisten sein möchten.

Vorstehendes, im zweiten Stück des vierten Bandes von Kunst und Altertum abgedruckt, hatte sich der guten Wirkung zu erfreuen, daß das Stuttgarter Kunstblatt vom 19. Januar 1824 sowohl Gedicht als Nachschrift aufnahm mit beigefügter Erklärung des Herrn von Cotta, der sich geneigt erwies, ihm zugesendete Zeichnungen dieses Gegenstandes nach Weimar zu befördern, auch die, welche für die beste erkannt würde, dem Künstler zu honorieren und durch Kupferstich vervielfältigen zu lassen.

Einige Zeit darauf erhielten die Weimarischen Kunstfreunde unmittelbar von einem längstgeprüften Genossen eine kolorierte Ölskizze, jene fabelhafte Erscheinung vorstellend, jedoch mit ausdrücklicher Äußerung, daß keine Konkurrenz beabsichtigt sei, und man erklärte sich deshalb gegen den werten Mann vertraulich folgendermaßen: „Das beweglichste Lied führen Sie uns im belebtesten Bilde vor die Augen; man wird überrascht, so oft man die Tafel aufs neue ansieht, eben wie das erste Mal. Die bald entdeckte Ordnung in der Unruhe fordert sodann unsere Aufmerksamkeit; man entziffert sich gern den Totaleindruck aus einer so wohlüberdachten Mannigfaltigkeit und kehrt öfter mit Anteil zu der seltsamen Erscheinung zurück, die uns immer wieder aufregt und befriedigt." Eine solche allgemeine Schilderung des Effekts möge denn auch hier genügen.

12 ff. Vorstehendes ... mit beigefügter. K: „Im vierten Bande der Zeitschrift Kunst und Altertum zweites Stück S. 49 wurde die Übersetzung eines neugriechischen Gedichts, 'Charon' betitelt, mitgeteilt, auch S. 165 gezeigt, daß es sich wohl für Darstellung der bildenden Kunst eignen möchte, worauf sodann im Stuttgarter Kunstblatt von 1824, Nr. 6, vom 19. Januar, jenes Gedicht sowohl als die Nachschrift abgedruckt zu lesen war, mit beigefügter".

Denn nun werden von Stuttgart sechs Zeichnungen verschiedener Künstler eingesendet, welche wir vergleichend gegeneinander zu stellen aufgefordert sind, und indem wir in aufsteigender Reihe von ihren Verdiensten Bericht geben, legen wir zugleich dem kunstliebenden Publikum die Gründe vor, die unser schließliches Urteil bestimmen.

Nr. I.

Zeichnung auf gelbem Papier, Federumriß mit Sepia angetuscht und weiß aufgehöht, hoch 13 Zoll, breit 22½ Zoll.

Redliches Bestreben äußert sich in dieser Zeichnung überall, der Ausdruck in den Köpfen ist gemütvoll und abwechselnd; einiges, z. B. die Gruppe, bestehend aus drei jugendlich-männlichen Figuren und einem Kinde, welche das Pferd eben niederzuwerfen und über sie wegzusetzen scheint, ist glücklich geordnet, ebenso die in den Mähnen des Pferdes hängenden Kinder u. a. m. Wir bedauern, daß die ganze Darstellung nicht völlig im Geiste des Gedichtes und mit der dem Künstler zustehenden, ja notwendigen poetischen Freiheit aufgefaßt ist. Es ist nicht der neugriechische Charon oder der Begriff vom Schicksal, nicht der Gewaltige, Strenge, unerbittlich alles Niederwerfende — nach des Gedichtes Worten Einhersausende — der die Jugend vor sich hertreibt, hinter sich nach die Alten schleppt; hier erscheint der Reitende vielmehr selbst der Angegriffene, er droht mit geballter Faust, verteidigt sich gegen die, so ihn aufhalten wollen, mit einem hoch über dem Haupte geschwungenen Ruder.

Zu dieser Gebärde, zu diesem Attribut ist der Künstler wahrscheinlich durch Erinnerung an den griechischen Fährmann verleitet worden, den man aber nicht mit dem gegenwärtigen wilden, späterer Einbildungskraft angehörigen Reiter vermischen muß, welcher ganz an und für sich und ohne Bezug auf jenen zu denken und darzustellen ist.

Von allen übrigen Zeichnungen jedoch unterscheidet sich gegenwärtige durch den Umstand, daß nichts auf Erscheinung hindeutet, nichts Geisterhaftes oder Gespenstermäßiges darin vorkommt; alles geschieht an der Erde, so zu sagen auf freier Straße. Das Pferd regt sogar Staub auf, und die Weiber, welche zur Seite am Brunnen Wasser schöpfen, nehmen an der Handlung unmittelbaren Anteil. Dagegen haben die andern fünf kon-

kurrierenden Künstler den Charon und die Figuren um ihn auf Wolken, gleichsam als Erscheinung vorüberziehend, sich gedacht, und auch wir sind aus erheblichen Gründen geneigt, solches für angemessener zu halten.

Nr. II.

Große Zeichnung auf grauem Papier, mit der Feder schraffiert. Breit 44 Zoll, hoch 31 Zoll.

In den Figuren, welche vor dem Reiter her zum Teil schwebend entfliehen, und in denen, welche bittend und klagend ihm folgen, vermißt man wissenschaftliche Zeichnung der nackten Glieder. Störend sind ferner einige nicht recht passend bewegte, gleichsam den Figuren nicht angehörige Hände. Charon sitzt schwach und gebückt auf seinem Pferde, sieht sich mitleidig um; die linke Hand ist müssig, und die rechte hält ebenfalls ohne alle Bedeutung den Zügel hoch empor; hingegen ist der Kopf des Pferdes gut gezeichnet und von lebendigem Ausdruck. So finden sich auch einige weibliche Köpfe mit angenehmen Zügen und zierlichem Haarputz; ebenfalls sind mehrere in gutem Geschmack angelegte Gewänder zu loben.

Luft und Licht, Wolken, desgleichen der landschaftliche Grund, welchen man unter dem Wolkenzuge, worauf die Darstellung erscheint, wahrnimmt, lassen vermuten, der Zeichner dieses Stücks besitze mehr Übung im landschaftlichen Fache als in dem der Figuren; denn die Waldgegend, wo zwischen Hügeln sich ein Pfad hinzieht, im Vordergrunde die Weinlaube, in deren Schatten zwei Figuren ruhen, weidende Schafe u. s. w. sind nicht allein lieblich gedacht, sondern auch mit sicherer Hand ausgeführt. Befremdend ist es, daß die Berggipfel, welche über dem Gewölk zum Vorschein kommen, nicht passen oder, besser gesagt, in keinem Zusammenhange stehen mit dem landschaftlichen Grunde unter der Erscheinung, ein Versehen, welches noch zwei andere von den wetteifernden Künstlern ebenfalls begangen haben.

Nr. III.

Zeichnung, ebenso wie die vorhergehende mit der Feder schraffiert, jedoch auf weißem Papier. 32 Zoll breit, $22\frac{1}{2}$ Zoll hoch.

Übertrifft dieses Werk hinsichtlich auf das Wissenschaftliche in den Umrissen das vorige nur wenig, so muß man doch dem

Künstler bei weitem größere Gewandtheit zugestehen; ihm gelingt der Ausdruck, die Figuren sind glücklich zu Gruppen geordnet, haben alle wohl durchgeführten Charakter, passende Stellungen und sind lebhaft bewegt; von dieser Seite ist ganz besonders ein dem Charon eiligst an Krücken nachhinkender Alter zu loben. Charon möchte am meisten der Nachsicht bedürfen, teils weil er verhältnismäßig zu den übrigen Figuren etwas gigantischer hätte gehalten werden sollen, teils weil in seiner Gebärde, der Dichtung ganz entgegen, sich Besorgnis, ja Furcht ausspricht, er möchte die Jünglinge vor ihm überreiten, die Alten hinter ihm möchten nicht nachkommen können. Unter der Wolkenschicht, auf welcher Charon erscheint, sind die Mädchen am Brunnen gar anmutig gedacht; drei andere weibliche Figuren, von denen eine jung, mit lebhafter Bewegung, die Erscheinung wahrnimmt, eine Alte sitzend ein Kind hält, dem die dritte einen Apfel darreicht, bilden eine hübsche Gruppe. So verdient auch ein Mann, der vom Feigenbaume Früchte pflückt, wegen der malerischen Stellung und Bekleidung nicht übersehen zu werden.

Die hohen, von Wolken umschwebten Berggipfel, welche oben im Bilde über dem Charon sichtbar sind, haben auch in dieser Zeichnung nicht den erforderlichen Zusammenhang mit dem landschaftlichen Grunde unten im Bilde.

Nr. IV.

Das jetzt folgende Stück ist das kleinste von allen, die eingesendet worden, nur etwa 1 Fuß hoch und 16 Zoll breit, sauber mit der Feder umrissen, kräftig getuscht und weiß aufgehöht.

Lobenswürdige Sorgfalt und die Hand eines geübten Künstlers sind in allen Teilen zu erkennen. Charon stürmt auf ungebändigtem zaumlosem Pferde wildrennend vorüber, vom Sattel herab hängen vor und hinter ihm kleine Kinder; eine Gruppe alter Männer, Patriarchen gleichend, zieht er mit Gewalt nach sich an einer sie umschlingenden Binde; eine andere Gruppe, meist zarte Jünglingsgestalten, kommen ihm entgegen, schwebend, gehend und auf die Kniee niedersinkend; sie bewundern ehrfurchtsvoll, flehen, beten an. Ein Wolkenstreif dient als Basis, unter welchem hin sich die Landschaft aufthut: großartige Gebirgsgegend; den Weg herauf

5. an, K auf. — 29. zaumlosem, K zaumlosen.

kommen drei gar niedliche weibliche Figuren, Krüge in den Händen, am überwölbten Borne Wasser zu schöpfen. Eine derselben richtet den Blick aufwärts nach dem, was über dem Gewölke vorgeht.

In dieser Zeichnung sind die Figuren viel besser als in den vorigen verstanden, die Glieder haben Wohlgestalt, die Köpfe gemütlichen, sanften Ausdruck; der Faltenschlag ist sehr zierlich, die Anordnung des Ganzen sowohl als der einzelnen Gruppen gut, wenn auch vielleicht zu symmetrisch; Charon vornehmlich dürfte, wenn ein Werk von so vielen Verdiensten nach aller Strenge sollte beurteilt werden, von zu weichlichem Ausdruck, die Motive überhaupt zu sentimental erscheinen. Gegen die Gruppe der Jünglinge möchte man alsdann auch einwenden, daß sie durch Gestalten, Stellung und Faltenwurf etwas zu auffallend an Raphaels Disputa erinnern.

Nr. V.

Der wackere Künstler, der diese sehr fleißig braun ausgetuschte, nur hier und da ein wenig mit Weiß aufgehöhte Zeichnung, 23 Zoll breit und beinahe 18 Zoll hoch, verfertigt hat, entwickelte darin ein großes, ehrenwertes Talent; die Umrisse sind wohl verstanden, die Figuren kühn bewegt, zum Teil von ausgearbeiteten, kräftigen Formen, die Köpfe geistreich, auch fehlt es nicht an schönem Faltenschlag; selbst die im Ganzen beachtete Haltung ist zu loben.

Wie aus dunkeln, sich gegen die Erde senkenden Wetterwolken hervor sprengt Charon; die vordersten Figuren auf diesen Wolken, Jünglinge, stürzen nieder, vom Pferde übersprungen; mehrere fliehen, mehrere werden vom grimmigen Reiter mit geschwungener Geißel bedroht; nach sich schleppt er einen Mann, der, um den Hals gebunden, schon halb erwürgt, rücklings niederstürzt und jammernd die Hände über dem Kopfe ringt; alte würdige Greise flehen kniefällig; aus dem düstern Gewölk fahren Blitze, Regengüsse stürzen nieder, Sonnenstrahlen brechen durch, und unter dem Wolkensaume sieht man im landschaftlichen Grund am Felsborn liebliche Frauengestalten verschieden beschäftigt; mehrere derselben sehen bestürzt nach der Erscheinung; eine, welche raschen Schrittes

14. Disputa. Raphaels berühmtes Fresko in der Camera della Segnatura des Vatikan. — 30. Kopfe, K Kopf.

nach dem Brunnen hinschreitet, ist hinsichtlich auf schöne Bewegung und Falten vorzüglich lobenswert.

In der Anordnung des Ganzen nimmt man großartige Intention wahr; nur wenige einzelne Glieder stoßen nicht völlig kunstgerecht aufeinander, so daß teils scharfe Winkel entstehen und man auf den ersten Blick ungewiß bleibt, welcher Figur ein Arm oder ein Bein eigentlich angehört.

Die große Ausführung jedoch, wodurch der Künstler sein Blatt hervorgehoben, setzt ihn in den Stand, die Köpfe höchst belebt und geistreich darzustellen, wie denn auch Hände und Füße sehr gut gezeichnet, zierlich und mit der größten Sorgfalt vollendet sind. Als schön drapierte Figur nimmt sich vornehmlich unter der Gruppe der flehenden Alten der, welcher ganz zu vorderst kniet, vorteilhaft aus.

In Erwägung der soeben erzählten vielen Verdienste könnte die Frage entstehen, ob dieses Blatt nicht geeignet sei, sich mit dem nächstfolgenden auf eine Linie zu stellen.

Nr. VI.

Dieser Nummer jedoch gebührt nach unserer Überzeugung der Preis. Die Zeichnung, 3 Fuß breit, 25 Zoll hoch, ist auf gelblichem Papier, Federumriß, braun angetuscht und die Lichter mit dem Pinsel aufgetragen. Herr Leybold, der Erfinder, hat den Gegenstand am glücklichsten erfaßt und künstlerisch mit bester Einheit des Ganzen in würdigen und großartigen Formen darzustellen gewußt. Die Behandlung ist leicht und meisterhaft, ohne daß der Ausführung dadurch etwas entzogen wäre; Formen und Gewänder deuten an, daß der Künstler sich den Michel Angelo zum Muster genommen.

Charon, ein gewaltiger, rüstiger Alter, sitzt, an Brust und Körper nackt, auf ungezäumtem Rosse, welches im schnellsten, reißendsten Laufe keuchend dahineilt; Haar und Bart des Reiters rückwärts getrieben; der flatternde Mantel von sehr gutem Faltenschlage verbirgt und zeigt zum Teil drei kleine Kinder, deren eins an der rechten Seite des Alten ruht, zwei aber von ihm

21. gelblichem, K gelblich. — 22. Leybold. Karl Jakob Theodor Leybold, geboren 1786 in Stuttgart, gebildet daselbst unter Wächter und in Wien, dann mit Schick in Rom, thätig in Stuttgart, wo er seit 1828 Professor an der Kunstschule war, gestorben 1844, hat nur als Bildnismaler Bedeutung behalten.

mit der Linken gehalten werden; mit der Rechten ergreift er einen bejahrten Mann bei der linken Hand, welcher, ungern folgend, sich zu retten nach dem dürren Äste eines Baumsturzes in der wirklichen Landschaft greift, den er doch bald hinter sich lassen wird. Andere Alte schweben, bittend und flehend, dumpf-gleichgültig und kümmerlich-müde dem vorübereilenden Charon nach.

Auf der entgegengesetzten Seite scheuen und fliehen das daherstürmende Pferd mehrere jugendliche Gestalten verschiedenen Alters und Geschlechts. Das eilige jüngste Paar, Knabe und Mädchen, so jung und schon gesellig umschlungen, läuft, halb spielend, halb furchtsam, voraus; ein wackerer, gefühlvoller Jüngling zeigt, wie um Schonung das Ungethüm anflehend, auf einen jüngern Freund, der ihm ohnmächtig in die Arme fällt; eine weibliche derbe Gestalt wirft sich dem Pferde entgegen und scheint es beiseit drängen zu wollen. Auf dem vordersten Wolkensaume, mit allen den andern im Vorübereilen, bückt sich ein knabenhaftes Mädchen, um von den unten im Vordergrunde reichlich sprossenden Lilien eine zu pflücken. Weiter zur Rechten ein junger Mann, halb gelehnt, halb knieend, deutet mit Gebärde der Überredung herunter auf den erquicklich strömenden Brunnen im Winkel des Bildes.

Hier aber glauben wir eine noch zartere Andeutung zu finden. Aus der Tiefe des landschaftlichen Grundes steigen drei junge Frauen mit Krügen, am Brunnen Wasser zu schöpfen. Die größte, vorderste, mit niedergeschlagenen Augen und kummervoller Miene, halten wir für die Witwe des eben genannten jungen Mannes, der also nach unserer Auslegung nicht bloß auf die frische Quelle, sondern auch auf die herankommende Geliebte hindeutet. Die zweite ist eine bloß mägdehafte, gleichgültige Gestalt; die dritte richtet erstaunt den Blick nach oben, als wenn sie in dem über ihrem Haupte sausenden Sturm etwas Bängliches ahnete.

Alles dieses zusammen betrachtet, müssen wir also Herrn Leybold das meiste Kunstverdienst zugestehen. Die Aufgabe ist von ihm am besten gefaßt, die Darstellung am vollständigsten gedacht worden; er hat sich der mannigfaltigsten Motive bedient und keins derselben wiederholt. Angemessen sind die Gliederformen,

5 f. dumpf-gleichgültig, so in K. u. A.

die Gewänder durchgängig im edlen Stil, Anordnung und Ausdruck löblich.

Licht und Schatten beobachtete der Künstler verständig; er trachtete nicht nach frappantem Effekt, und doch hat seine Zeichnung eine dem Auge wohlgefällige Wirkung; alle Teile sondern sich richtig, ohne Unruhe, ohne Verwirrung auseinander und erscheinen deutlich.

Auch ist zu erwähnen, daß eine bedeutende Größe des Bildes und der darin dicht eingeschlossenen Gestalten eine charakteristisch vorteilhafte Wirkung hervorbringt.

Der landschaftliche Grund läßt sich in Betreff der Anlage ebenfalls loben und stimmt vermöge seiner Einfalt und Großartigkeit mit dem Ernst der Darstellung überein, aber doch begegnet uns auch hier der Umstand, welcher uns oben schon bei Nr. II und III wiederholt Bedenken abnötigte, nämlich daß zwischen den Berggipfeln über der Erscheinung und der Durchsicht mit Ferne unter derselben kein rechter Zusammenhang stattfindet. Bei diesem Punkte jedoch haben wir der Einrede eines unserer Freunde zu gedenken, welcher sich der Künstler annahm und zu ihrer Rechtfertigung behauptete: da die obere und untere Landschaft durch einen Wolken- und Geisterzug getrennt sei, so dürfe der Künstler wohl, eben als wäre hier eine Fata Morgana im Spiel, die Berggipfel verrücken und sie an einem andern Orte, als ihnen die Natur angewiesen, hervortreten lassen.

An diese hohen, ernsten Bemühungen schließt sich wie ein leichtes, heiteres Nachspiel ein kleines in schwarzem Papier artig ausgeschnittenes Bildchen von einer mit Geschmack und Kunstfertigkeit begabten Dame. Sie hat den Gegenstand, wie wir beifällig erkennen, als Erscheinung über Wolken dahinziehend gedacht. Charon sitzt auch hier auf einem zügellos rennenden Pferde, die Jungen vor sich hertreibend, die Alten nach sich ziehend. Auf dem Pferde vor und hinter ihm kauern einige Kinder, ein etwas größeres schwebt sogar unter dem Pferde.

17. Nach stattfindet Absatz in K. — 25. Der Teilstrich vor An diese fehlt in K. — 28. Dame. Es ist Adele Schopenhauer (1793—1849), die Freundin von Goethes Schwiegertochter Ottilie, an die er mehrere Gedichte gerichtet hat. Siehe Werke Bd. 3, 1, S. 120 f., Nr. 65 (nach Strehlkes gewiß zutreffender Vermutung), Nr. 67. 68; Bd. 3, 2, S. 101, Nr. 150.

Ferner ist sehr glücklich gefunden, daß ein Regenbogen den Wolkenzug zusamt der Erscheinung gleichsam als Brückenbogen, über den der Weg führt, zu tragen dient, indessen im Raum darunter ein Röhrbrunnen, an dem die Frauen Wasser holen, hervorströmt. Bei ihnen sitzt ein Jäger, welcher nach dem Vorgang aufdeutet; das Nämliche geschieht von einem Knaben, indes ein anderer einem sitzenden alten Mann den Krug zum Trunke reicht.

Die Figuren dieses Kunstwerks sind alle lebhaft bewegt, großenteils von anmutiger Gebärde und Wendung, durchgängig wohl gezeichnet. Ferner gebührt der Anordnung des Ganzen alles Lob; denn der Raum ist sehr wohl ausgefüllt, keine Stelle überladen und keine leer. Es versteht sich, daß ein Werk dieser Art engverschränkte Gruppen nicht erlaubt, sondern alle Figuren der Deutlichkeit wegen bis auf wenige Berührung von einander abgesondert zu halten sind.

Indem wir nun diese Betrachtungen den Kunstfreunden zu geneigter Prüfung übergeben, enthalten wir uns nicht auszusprechen, wie viel Vergnügen uns die Behandlung einer so bedeutenden Aufgabe verschafft, und zwar auch durch Erinnerung an vergangene Zeiten. Denn es sind eben zwanzig Jahre, daß wir die siebente und letzte Ausstellung in Weimar vorbereiteten und eine bis dahin fortgesetzte Zusammenwirkung mit deutschen Künstlern abschlossen. Was sich seit jener Zeit erhalten und entwickelt, davon giebt gegenwärtige Konkurrenz ein gültiges Zeugnis. Möchten redlich strebende Künstler von Zeit zu Zeit Gelegenheit finden, die Resultate ihrer stillen Bemühungen dem ganzen deutschen Publikum vor Augen zu bringen.

---

17. Der Teilstrich vor Indem wir fehlt in K.

Die Externsteine.

(Über Kunst und Altertum. Fünfter Band. Erstes Heft. 1824. S. 130—139.)

An der südwestlichen Grenze der Grafschaft Lippe zieht sich ein langes, waldiges Gebirg hin, der Lippische Wald, sonst auch der Teutoburger Wald genannt, und zwar in der Richtung von Südost nach Südwest; die Gebirgsart ist bunter Sandstein.

An der nordöstlichen Seite gegen das flache Land zu, in der Nähe der Stadt Horn am Ausgange eines Thales, stehen, abgesondert vom Gebirg, drei bis vier einzelne senkrecht in die Höhe strebende Felsen, ein Umstand, der bei genannter Gebirgsart nicht selten ist. Ihre ausgezeichnete Merkwürdigkeit erregte von den frühsten Zeiten Ehrfurcht; sie mochten dem heidnischen Gottesdienst gewidmet sein und wurden sodann dem christlichen geweiht. Der kompakte, aber leicht zu bearbeitende Stein gab Gelegenheit, Einsiedeleien und Kapellen auszuhöhlen, die Feinheit des Korns erlaubte sogar Bildwerke darin zu arbeiten. An dem ersten und größten dieser Steine ist die Abnahme Christi vom Kreuz in Lebensgröße halb erhaben in die Felswand eingemeißelt.

1. Die Externsteine. Zweiter Druck (B) in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 304—310. — An das Relief der Externsteine knüpft sich seit Goethes Erörterung eine ziemlich umfangreiche Speziallitteratur, aus welcher hier nur H. F. Maßmann, „Der Externstein in Westfalen". Weimar 1846, genannt sei, weil diese Studie die auch von Goethe vorausgesetzte frühe Datierung (in die karolingische Zeit) berichtigt: die Externsteine sind erst 1093 an das Kloster Aldinghof gelangt, das Relief ist füglich später gearbeitet, wahrscheinlich um 1115, welche Jahreszahl sich im Inneren der Felsenkapelle findet. Die nicht abzuleugnende, wohl durch die Kleinplastik in Elfenbein vermittelte byzantinische Schulung ist durchaus selbständig verwertet. Die Komposition schließt sich im allgemeinen noch der „byzantinischen Schulvorlage" an, wie dieselbe in der Beschreibung des „Malerbuchs vom Berge Athos" und in zahllosen mittelalterlichen Darstellungen dieser Scene erhalten ist. Rauch zeichnete diese Reliefs, deren „Großartigkeit des Stiles" und „Feinheit der Kostümierung" ihn besonders anzogen, am 23. und 24. Juli 1823 gelegentlich eines zur Geburtstagsfeier der Prinzessin Wilhelm von Preußen nach Horn von Pyrmont aus unternommenen Ausflugs. Die Originalzeichnung erhielt die Prinzessin, andere Durchzeichnungen Goethe und der Maler Lund, Prinz Wilhelm ein nach der Zeichnung gearbeitetes Relief in Eisenguß. An Goethe war die Durchzeichnung durch dessen Schwiegertochter Ottilie überbracht worden. Siehe Briefwechsel zwischen Goethe und Staatsrat Schultz S. 234, 293—304. Am 8. März 1824 ließ Goethe durch Meyer seinen Dank dafür aussprechen. Vergl. auch Eggers, Chr. Dan. Rauch. Berlin 1878. II, S. 34.

Eine treffliche Nachbildung dieses merkwürdigen Altertums verdanken wir dem königlich preußischen Hofbildhauer Herrn Rauch, welcher dasselbe im Sommer 1823 gezeichnet, und erwehrt man sich auch nicht des Vermutens, daß ein zarter Hauch der Ausbildung dem Künstler des neunzehnten Jahrhunderts angehöre, so ist doch die Anlage selbst schon bedeutend genug, deren Verdienst einer früheren Epoche nicht abgesprochen werden kann.

Wenn von solchen Altertümern die Rede ist, muß man immer voraussagen und -setzen, daß von der christlichen Zeitrechnung an die bildende Kunst, die sich im Nordwesten niemals hervorthat, nur noch im Südosten, wo sie ehemals den höchsten Grad erreicht, sich erhalten, wiewohl nach und nach verschlechtert habe. Der Byzantiner hatte Schulen oder vielmehr Gilden der Malerei, der Mosaik, des Schnitzwerks; auch wurzelten diese und rankten um so fester, als die christliche Religion eine von den Heiden ererbte Leidenschaft, sich an Bildern zu erfreuen und zu erbauen, unablässig fortthegte und daher dergleichen sinnliche Darstellungen geistiger und heiliger Gegenstände auf einen solchen Grad vermehrte, daß Vernunft und Politik empört sich dagegen zu sträuben anfingen, wodurch denn das größte Unheil entschiedener Spaltungen der morgenländischen Kirche bewirkt ward.

Im Westen war dagegen alle Fähigkeit, irgend eine Gestalt hervorzubringen, wenn sie je dagewesen, völlig verloren. Die eindringenden Völker hatten alles, was in früherer Zeit dahin gewandert sein mochte, weggeschwemmt; eine öde, bildlose Landweite war entstanden; wie man aber, um ein unausweichliches Bedürfnis zu befriedigen, sich überall nach den Mitteln umsieht, auch der Künstler sich immer gern dahin begiebt, wo man sein bedarf, so konnte es nicht fehlen, daß nach einiger Beruhigung der Welt bei Ausbreitung des christlichen Glaubens zu Bestimmung der Einbildungskraft die Bilder im nördlichen Westen gefordert und östliche Künstler dahin gelockt wurden.

Ohne also weitläufiger zu sein, geben wir gerne zu, daß ein mönchischer Künstler unter den Scharen der Geistlichen, die der

25 f. Landweite. Vergl. Bd. 3, 1, S. 126 f.:

Zu des Rheins gestreckten Hügeln,
Hochgesegneten Gebreiten,
Auen, die den Fluß bespiegeln,
Weingeschmückten Landesweiten
Möget mit Gedankenflügeln
Ihr den treuen Freund begleiten.

erobernde Hof Karl des Großen nach sich zog, dieses Werk könne verfertigt haben. Solche Techniker, wie noch jetzt unsere Stuckatoren und Arabeskenmaler, führten Muster mit sich, wornach sie auch deshalb genau arbeiteten, weil die einmal gegebene Gestalt sich zu sicherem andächtigen Behuf immerfort identisch eindrücken und so ihre Wahrhaftigkeit bestärken sollte.

Wie dem nun auch sei, so ist das gegenwärtig in Frage stehende Kunstwerk seiner Art und Zeit nach gut, echt und ein östliches Altertum zu nennen, und da die treffliche Abbildung jedermann im Steindruck zugänglich sein wird, so wenden wir unsere Aufmerksamkeit zuerst auf die gestauchte Form des Kreuzes, die sich der gleichschenkligen des griechischen annähert; sodann aber auf Sonn und Mond, welche in den obern Winkeln zu beiden Seiten sichtbar sind und in ihren Scheiben zwei Kinder sehen lassen, auf welchen besonders unsere Betrachtung ruht.

Es sind halbe Figuren mit gesenkten Köpfen, vorgestellt, wie sie große herabsinkende Vorhänge halten, als wenn sie damit ihr Angesicht verbergen und ihre Thränen abtrocknen wollten.

Daß dieses aber eine uralte sinnliche Vorstellung der orientalischen Lehre, welche zwei Prinzipien annimmt, gewesen sei, erfahren wir durch Simplicius' Auslegung zu Epiktet, indem derselbe im vierunddreißigsten Abschnitt spottend sagt: „Ihre Erklärung der Sonn- und Mondfinsternisse legt eine zum Erstaunen hohe Gelehrsamkeit an den Tag; denn sie sagen, weil die Übel, die mit dem Bau der Welt verflochten sind, durch ihre Bewegungen viel Verwirrung und Aufruhr machen, so ziehen die Himmelslichter gewisse Vorhänge vor, damit sie an jenem Gewühl nicht den mindesten Teil nehmen, und die Finsternisse seien nichts anders als dieses Verbergen der Sonne oder des Mondes hinter ihrem Vorhang."

Nach diesen historischen Grundlagen gehen wir noch etwas

5. eindrücken, A eindrucken. — 19. Vorstellung. Die bei der Kreuzigung übrigens häufige Darstellung von Sonne und Mond durch menschliche, von einem Kreis umschlossene Köpfe ist eine Reminiscenz an die Antike. Die frühere, der Goetheschen verwandte Erklärungsweise vergl. bei Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. Weimar 1847—1851. II, 138 ff. — 21. Simplicius' ... Epiktet. Simplikios, Peripatetiker des 6. Jahrhunderts, geboren in Kilikien, schrieb neben Kommentaren zu Schriften des Aristoteles auch einen solchen zu dem bekannten Enchiridion des Epiktet. Seine weiter unten erwähnte Wanderung nach Persien fand, wie sich schon aus seiner Lebenszeit ergiebt, nicht „um die Zeit des Manes" statt, da dieser, der Begründer der Sekte der Manichäer, von 215—276 lebte. Vergl. Comment. in Epict. enchirid. c. 34, S. 162 b ed. Schweigh. S. 271 ff. Über Goethes Erklärung dieser Stelle als Ausdruck eines Dualismus vergl. Piper a. a. O. S. 139 Anm. 1.

weiter und bedenken, daß Simplicius mit mehreren Philosophen aus dem Abendlande um die Zeit des Manes nach Persien wanderte, welcher ein geschickter Maler oder doch mit einem solchen verbündet gewesen zu sein scheint, indem er sein Evangelium mit wirksamen Bildern schmückte und ihm dadurch den besten Eingang verschaffte. Und so wäre es wohl möglich, daß sich diese Vorstellung von dort herschriebe, da ja die Argumente des Simplicius gegen die Lehre von zwei Prinzipien gerichtet sind.

Doch da in solchen historischen Dingen aus strenger Untersuchung immer mehr Ungewißheit erfolgt, so wollen wir uns nicht allzufest hierauf lehnen, sondern nur andeuten, daß diese Vorstellung des Externsteins einer uralten orientalischen Denkweise gemäß gebildet sei.

Übrigens hat die Komposition des Bildes wegen Einfalt und Adel wirkliche Vorzüge. Ein den Leichnam herablassender Teilnehmer scheint auf einen niedrigen Baum getreten zu sein, der sich durch die Schwere des Mannes umbog, wodurch denn die immer unangenehme Leiter vermieden ist. Der Aufnehmende ist anständig gekleidet, ehrwürdig und ehrerbietig hingestellt. Vorzüglich aber loben wir den Gedanken, daß der Kopf des herabsinkenden Heilandes an das Antlitz der zur Rechten stehenden Mutter sich lehnt, ja durch ihre Hand sanft angedrückt wird; ein schönes, würdiges Zusammentreffen, das wir nirgends wieder gefunden haben, ob es gleich der Größe einer so erhabenen Mutter zukommt. In späteren Vorstellungen erscheint sie dagegen heftig in Schmerz ausbrechend, sodann in dem Schoß ihrer Frauen ohnmächtig liegend, bis sie zuletzt, bei Daniel von Volterra, rücklings quer hingestreckt, unwürdig auf dem Boden gesehen wird.

Aus einer solchen das Bild durchschneidenden horizontalen Lage der Mutter jedoch haben sich die Künstler wahrscheinlich deshalb nicht wieder herausgefunden, weil eine solche Linie als Kontrast des schroff in die Höhe stehenden Kreuzes unerläßlich scheint.

15 f. herablassender Teilnehmer. Nach der byzantinischen Norm: Joseph von Arimathia. — 27 f. Daniel von Volterra. Daniele Ricciarelli, nach seiner Vaterstadt genannt Daniele da Volterra (gestorben 1566), Schüler Michelangelos. Sein Hauptwerk ist die „Kreuzabnahme" in der Kirche S. Trinità ai monti in Rom, auf welcher allerdings Maria in der von Goethe geschilderten Weise dargestellt ist. Stich nach diesem Gemälde in Goethes Sammlung bei Schuchardt I, S. 76, Nr. 730. Vergl. auch Ital. Reise, Brief vom 16. Juni 1787 (Bd. 21, 2, S. 37), wo ein von Tischbein für Angelika Kauffmann erworbenes, von Meyer gezeichnetes Exemplar gerühmt wird.

Daß eine Spur des Manichäismus durch das Ganze gehe, möchte sich auch noch durch den Umstand bekräftigen, daß, wenn Gott der Vater sich über dem Kreuze mit der Siegesfahne zeigt, in einer Höhle unter dem Boden ein Paar hart gegen einander knieende Männer von einem löwenklauigen Schlangendrachen als dem bösen Prinzip umschlungen sind, welche, da die beiden Hauptweltmächte einander das Gleichgewicht halten, durch das obere große Opfer kaum zu retten sein möchten.

Und nun vergessen wir nicht anzuführen, daß in d'Agincourts Werk: „Histoire des Arts par les Monuments", und zwar auf dessen 163. Tafel, eine ähnliche Vorstellung vorhanden ist, wo auf einem Gemälde, die Kreuzabnahme vorstellend, oben an der einen Seite der Sonnenknabe deutlich zu sehen ist, indessen der Mondknabe durch die Unbilden der Zeit ausgelöscht worden.

Nun aber zum Schluß werd' ich erinnert, daß ähnliche Abbildungen in den Mithratafeln zu sehen seien, weshalb ich denn die erste Tafel aus Thomas Hyde „Historia religionis veterum Persarum" bezeichne, wo die alten Götter Sol und Luna noch aus Wolken oder hinter Gebirgen in erhobener Arbeit hervortreten, sodann aber die Tafeln XIX und XX zu Heinrich Seels Mithrageheimnissen, Aarau 1823, noch anführe, wo die genannten Gottheiten in flachvertieften Schalen wenig erhöht symbolisch gebildet sind.

---

3. Gott der Vater. Für die mehrfach erörterte Deutung dieser Gestalt als Gottvater oder als Christus ist es wichtig, ob sie in der That ein (jetzt nicht mehr klar erkennbares) Kind in den Armen hält, oder nicht. Nach Maßgabe der Rauchschen Zeichnung war das Kind „damals noch unzweifelhaft erkennbar". Vergl. Eggers a. a. O. S. 35 Anm. Über die strittige Deutung vergl. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste. Düsseldorf 1871. IV, S. 675, Anm. wo Litteratur zu finden ist. — Siegesfahne, A Siegsfahne. — 5. Männer. Vielmehr wohl Mann und Weib; das erste, von der Sünde umstrickte Elternpaar. — 9 f. d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au 4me siècle jusqu'à son renouvellement au 16me. Paris 1812—1823. 6 vol. (St.)

Collection des Portraits historiques
de M. le Baron Gérard,
premier peintre du roi,

gravés à l'eau-forte par M. Pierre Adam: précédée d'une notice sur le portrait historique. I. et II. livraison.

Paris. Urbain Canel, éditeur, rue Saint-Germain-des-Prés. No. 9. 1826.

(Über Kunst und Altertum. Fünfter Band. Drittes Heft. 1826. S. 90—119.)

Da uns die auf dem Titel versprochene Notiz über das historische Porträt nicht zugleich mit den Kupfern zugekommen, so müssen wir uns hierüber aus den vorliegenden Blättern einen Begriff zu bilden suchen.

Unter einem historischen Porträte kann man verstehen, daß Personen, die zu ihrer Zeit bedeutend sind, abgebildet werden, und diese können wieder in den gewöhnlichen Lagen ihres Zustandes oder auch in außerordentlichen Fällen vorgestellt sein; und so möchten wohl von jeher viele historische Porträte einzeln gemalt worden sein, wenn nur der Künstler treu an dem Zustand geblieben ist, um einen solchen zu überliefern.

Die gegenwärtige Sammlung jedoch, von der uns zwei Hefte vorliegen, denen noch vielleicht ein Dutzend folgen sollen, scheint auf etwas Ganzes und Zusammenhängendes zu deuten.

1 f. Collection des Portraits historiques de M. le Baron Gérard. Zweiter Druck (B) in der Ausgabe letzter Hand Bd. 39, S. 241—260. — Am 21. Mai 1826 rühmte Goethe gegen Sulpiz Boisserée Gérards Porträts. Er fand die Manier befriedigend, bewunderte die Mannigfaltigkeit der Stellungen u. s. w. Gérard sandte Goethen einen Kupferstich mit eigenhändiger Unterschrift, den er Eckermann am 17. Januar 1827 mit den Worten pries: „Nicht wahr, das ist etwas Großes? Man kann es tage- und wochenlang studieren, ehe man die reichen Gedanken und Vollkommenheiten alle herausfindet." — 2. François Gérard, einer der hervorragendsten Historien- und der bedeutendste Bildnismaler der napoleonischen Zeit, geboren 1770 zu Rom, gebildet in Paris, kurze Zeit unter dem Bildhauer Pajou, vorwiegend aber durch J. Louis David beeinflußt, gestorben 1837, edierte unter dem obigen Titel 1826 eine Sammlung seiner Bildnisse, „den fortlaufenden Katalog Aller, die im ersten Viertel des Jahrhunderts auf der politischen, militärischen oder litterarischen Bühne Frankreichs eine Rolle spielten". — 4. Pierre (Michel) Adam, geboren 1799 zu Paris, gebildet daselbst bei P. Guérin und Oorteman, Professor der Kupferstecherkunst am dortigen Taubstummen-Institut. Sein bekanntestes Werk ist das oben genannte, welches 1826 in Paris erschien (80 Bl.). Zweite Ausgabe in 3 Bänden. Paris 1852—1857. Die meisten dieser Porträts sind 1825 radiert.

Der Künstler nämlich, Herr Gérard, im Jahre 1770 geboren, anerkannt tüchtigster Schüler Davids, gefälliger als sein Meister, kam in die bewegteste Weltepoche, welche jemals eine gesittete Menschheit aufregte; er bildete sich zur wilden Zeit, sein zartes Gemüt aber ließ ihn zurückgehen in das reine Wahre und Anmutige, wodurch denn doch der Künstler zuletzt allein sich das Publikum verpflichtet. In Paris als Künstler von Rang anerkannt, malte er durch alle Epochen die bedeutenden Einheimischen und Fremden, hielt von jeder seiner Arbeiten eine Zeichnung zurück und fand sich nach und nach im Besitz eines wahrhaft historischen Bildersaales. Bei einem sehr treuen Gedächtnis zeichnete er außerdem auch die Besuchenden, die sich nicht malen ließen, und so vermag er uns eine wahrhaft weltgeschichtliche Galerie des achtzehnten Jahrhunderts und eines Teils des neunzehnten vorzulegen.

Was aber das Interesse an dieser Sammlung eigentlich erregen und erhalten kann, ist der große Verstand des geistreichen Künstlers, der einer jeden Person ihre Eigentümlichkeit zu verleihen und fast durchaus auch ihre Umgebung individuell charakteristisch anpassend und mitwirkend zu bilden gewußt hat.

Wir gehen ohne weiteres Vorwort zu den Gemälden selbst, dasjenige, was wir noch im allgemeinen zu sagen hätten, bis zum Schlusse versparend. Nur eines haben wir zu erinnern. Wer, an die Leistungen des Pariser Steindrucks gewöhnt, hier das Gleiche der Bildnisse gleichzeitiger Männer oder der Galerie der Herzogin von Berry erwartet, wird sich nicht befriedigt, vielleicht abgestoßen finden. Hier ist, was man sonst so sehr zu schätzen wußte und noch von der Hand älterer niederländischer Meister teuer bezahlt, eine meisterhaft geistreiche Nadel, welche alles leistet, was sie will, und nur will, was zum Zwecke dient. Wer dieses erkennt und zugesteht, wird sich auch in diesem Kreise gleich einheimisch finden

24. Bildnisse gleichzeitiger Männer. Ein von Delpech in Paris herausgegebenes Subskriptionswerk (2 Bde.), dessen erste Lieferung den Titel trägt: „Iconographie des Contemporains depuis 1789 jusqu'à 1820", bis 1832 fortgesetzt wurde, und gute von faksimilierten Autographen begleitete Lithographien nach Porträts von David, Gérard, Gros, Girodet, Regnault, H. Vernet, Houdon u. A., sowie Originallithographien von Hesse, Dupré und Maurin enthält. — 24f. Galerie der Herzogin von Berry. Die zweibändige Sammlung von meist vortrefflichen Lithographien nach Gemälden der berühmten Galerie der Duchesse de Berry, welche unter dem Titel „Gallerie de Son Altesse Royale Madame La Duchesse de Berry. École Française. Peintres modernes. Ouvrage Dédié a Son Altesse Royale Et Lithographié Par D'Habiles Artistes Sous la Direction De M. Le Chevalier Bonnemaison, Membre de La Légion d'honneur, Directeur De la Restauration Des Tableaux Du Musée Royal etc." in Paris 1822 bei J. Didot L'Ainé erschien.

Alexander der Erste,

Kaiser von Rußland, gemalt 1814.

Das Auftreten oder vielmehr das auf sich selbst Stehen (pose) dieser allgemein gekannten, verehrten, majestätischen Person ist gar trefflich ausgedrückt: das Wohlverhältnis der Glieder, der natürliche Anstand, das ruhige Dasein, sicher und selbstbewußt, ohne mehr zu zeigen, als es ist und war; die glücklich ausgedrückten Lokaltinten des frei nach der rechten Hand blickenden Antlitzes, der dunkeln Uniform, des klareren Ordensbandes, der schwarzen Stiefel wie des Hutes, welches zusammen dem Bilde viel Anmut giebt.

Eben diesen Hut, flammenartig bebuscht, hält die Hand des rechten niedersinkenden Armes, die Linke greift in den Bügel des rückwärts hängenden Degens, und betrachtet man das Haupt nochmals, so ist es gar schön durch militärischen Schmuck des Kragens, der Achsel- und Ordenszierden begleitet. Mit entschiedenem Geschmack ist das Ganze behandelt, und wir müssen uns die Landschaft oder vielmehr Unlandschaft gefallen lassen. Die Figur ist auf großer Höhe gedacht, die hintersten Berge gehen nur ein Weniges über den Fersen hin, und der Vordergrund ist kümmerlich an Erdboden und Pflanzengewächs.

Doch wüßten wir nichts dagegen zu sagen; denn dadurch steht die Figur ganz auf dem Wolken- und Himmelsgrunde, und es scheint, als wenn die Vastität der Steppe uns an das unermeßliche Reich, das er beherrscht, erinnern sollte.

Karl der Zehnte,

König von Frankreich.

Ein höchst merkwürdiger Gegensatz, eine wohlgebaute, edelmännische Figur, hier im Krönungsornate, zur Erinnerung eines einzigen, freilich höchst bedeutenden Lebensmomentes.

Der obere Teil dieser edlen Wohlgestalt, zwar mit Hermelin und Spitzen, mit Posament, Ordenskette und Spange verziert, aber nicht überladen, läßt noch die Figur gut durchsehen; nachher aber umhängt ein kostbarer Mantel den untern Teil, außer den

1. Alexander I. Nr. 51. — 5. ausgedrückt, A ausgedruckt. — 7 f. ausgedrückten, A ausgedruckten. — 9. dunkeln, A dunklen. — 26. Karl der Zehnte. Nr. 78. Gemalt 1825, radiert 1826. — 29 f. im Krönungsornate ... Lebensmomentes. Die Krönung Karls X. hatte am 29. Mai 1825 in Reims stattgefunden.

linken Fuß, und reicht als schwere Wolke weit nach beiden Seiten zum Boden hin. Den Federhut in der Linken, den umgekehrten Zepter in der Rechten, steht der Fürst neben Stuhl und Kissen, worauf Krone und die Hand des Rechtes ruhen; auf teppichbeschlagenen Stufen ein Thron mit geflügelten Löwenköpfen, faltenreiche Vorhänge, unter und neben welchen Säulen, Pilaster, Bogen und Bogengänge uns nach dem Grund eines Prachtgebäudes hinblicken lassen. Beide beschriebene Bilder, neben einander gelegt, geben zu wahrhaft großen historischen Betrachtungen Anlaß.

Ludwig Napoleon,

König von Holland, gemalt 1806.

Ungern nehmen wir dies Bild vor uns, und doch wieder gern, weil wir den Mann vor uns sehen, den wir persönlich hochzuschätzen so viel Ursache hatten; aber hier bedauern wir ihn. Mit einem wohlgebildeten, treuen, redlichen Gesichte blickt er uns an; aber in solcher Verkleidung haben wir ihn nicht gekannt und hätten ihn nicht kennen mögen. In einer Art von sogenannter spanischer Tracht, in Weste, Schärpe, Mantel und Krause, mit Stickerei, Quasten und Orden geschmackvoll aufgeputzt, sitzt er, ruhig nachdenkend, ganz in Weiß gekleidet, ein dunkles, hellbefiedertes Barett in der rechten Hand, in der linken auf einem starken Polster ein kurzes Schwert haltend, dahinter ein Turnierhelm, alles vortrefflich komponiert. Mag es nun für die Augen ein schönes, harmonisches Bild sein, aber dem Sinne nach kann es uns nichts geben, vielleicht weil wir diesen herrlichen Mann gerade in dem Augenblick kennen lernten, als er allen diesen Äußerlichkeiten entsagte und sein sittliches Zartgefühl, seine Neigung zu ästhetischen Arbeiten sich im Privatstande ungehindert weiter zu entwickeln trachtete.

Über seine kleinen höchst anmutigen Gedichte, sowie über seine Tragödie Lucretia kam ich schon oft in Versuchung,

11 f. Ludwig Napoleon, König von Holland. Goethe hatte die liebenswürdigen persönlichen Eigenschaften des dritten Bruders Napoleons des Großen während ihres Beisammenseins in Teplitz (nicht in Karlsbad, wie in v. Biedermanns Erläuterungen zu den Tages- und Jahresheften zu lesen steht) vom 14. August bis zum 15. September 1810 kennen und schätzen gelernt. Das große epische Gedicht des „grundedlen Louis" erwähnte er an anderer Stelle (Bd. 32, S. 388). Das Porträt in der Serie Nr. 18. — 31 f. Über seine ... Lucretia. Am 31. August 1813 notiert Goethe in sein Tagebuch: „Maria Roman des K. v. Holland".

einige Bemerkungen niederzuschreiben; aber die Furcht, ein mir so freundlich geschenktes Vertrauen zu verletzen, hielt mich ab, wie noch jetzt.

Friedrich August,

König von Sachsen, gemalt 1809.

Stellte das vorhergehende Bild eine flüchtig vorübergehende Repräsentation dar, so giebt das vorliegende den entschiedenen Eindruck von Beharrlichkeit und Dauer. Eine edle, charakteristisch sichere Gestalt eines bejahrten, aber wohlerhaltenen, wohlgebildeten Herrn zeigt sich in herkömmlicher Kleidung; er steht vor uns, wie er lange vor seinem Hofe von den Seinigen und unzähligen Fremden gesehen worden, in Uniform, mehr der Hofsitte als militärischen Bestimmungen gemäß, in Schuh und Strümpfen, den Federhut unter dem Arm, Brust und Schultern mäßig mit Orden und Achselzierden geschmückt, ein regelmäßiges uns ernst und treu anschauendes Gesicht, das Haar nach älterer Weise in Seitenlocken gerollt. Mit Zutrauen würden wir uns einem solchen Fürsten ehrerbietig darstellen, seiner klaren Übersicht vertrauend, unsere Angelegenheit vortragen und, wenn er unsere Wünsche gerecht und billig fände, einer wohlüberdachten Gewährung völlig sicher sein.

Der Grund dieses Bildes ist einfach würdig gedacht; aus einem anständigen Sommerpalast scheint der Fürst soeben ins Freie zu treten.

Ludwig Philipp,

Herzog von Orleans, gemalt 1817.

Ein würdiges Gesicht, an hohe Vorfahren erinnernd. Der Mann, wie er dasteht, zeigt sich in seinen besten Jahren, Ebenmaß der Glieder, stark und muskelhaft, breite Brust, wohlhäbiger Körper, vollkommen geschickt, als Träger einer der wunderlichen Uniformen zu erscheinen, die wir längst an Husaren, Ulanen, in der neuern Zeit aber unter mancherlei Abweichungen gewohnt geworden. Auch hier fehlt es nicht an Borden und Litzen, an

4 f. Friedrich August, König von Sachsen, geboren 23. Dezember 1750, also beim Entstehen des Bildes noch nicht gerade bejahrt zu nennen. Er regierte von 1763 bis 1827. In der Serie Nr. 30. — 25. Ludwig Philipp (1773—1850), 1830 nach der Absetzung Karls X. König von Frankreich, 1848 durch die dritte Revolution vertrieben. Porträt in der Serie Nr. 64.

Posament und Quasten, an Riemen und Schnallen, an Gürteln und Haken, an Knöpfen und Dörnern. In der rechten Hand eine herrliche orientalische Mütze mit der Reiherfeder, die linke auf dem weitabstehenden, durch lange Bänder gehaltenen und mit der herabhängenden Tasche verbundenen Säbel. Ebenfalls ist die Figur sehr glücklich gestellt und komponiert vortrefflich; die großen Flächen der weißen Ärmel und Beinkleider nehmen sich gar hübsch gegen den Schmuck des Körpers und der Umhüllung.

Wir wünschen eine solche Figur auf der Parade gesehen zu haben, und indem wir dieses sagen, wollen wir gerade den landschaftlichen Grund nicht tadeln. In einiger Ferne wartet ein Adjutant; auch wird ein gesatteltes Pferd, das sich nach seinem Herrn umsieht, dort gehalten. Die Aussicht nach der Tiefe hin ist rauh und wild, auch das Wenige vom Vorder-, Mittel- und Hintergrund ist mit großem Geschmack hinzugefügt, woran wir das Bedürfnis und die Intention des Malers erkennen; aber freilich die Figur tritt eigentlich nur auf, um sich sehen zu lassen; sie beobachtet nicht, sie gebietet nicht, deswegen wir sie denn als auf der Parade sich zeigend nach unserer Art betrachten mußten.

Herzog von Montebello,

Marschall Lannes, gemalt 1810.

Das Gegenteil des vorigen Bildes erblicken wir hier; ein schlanker, wohlgebauter, wohlgebildeter Krieger, nicht mehr geschmückt, als nötig ist, um ihn an seiner hohen Stelle als Befehlshaber zu bezeichnen. In einiger Gemüts- und Körperbewegung ist er dargestellt; und wer sollte in solcher Lage ohne Gegenwirkung gegen die äußerste Gefahr sich unbewegt erhalten dürfen? Aber die große Mäßigung bezeichnet den Helden; er steht zwischen den Trümmern einer Batterie, die zusammengeschossen ist und zusammengeschossen wird; noch sausen die

2. Dörnern. Neben dem gewöhnlichen. Plural Dornen finden sich bei Goethe die Formen Dorne und Dörner. Hier in der jetzt veralteten Bedeutung Stecknadel. — 21. Herzog von Montebello. Er lebte von 1769—1809, wo er an einer in der Schlacht bei Aspern erlittenen Verwundung starb. Er war also, als das Gemälde entstand, schon tot. Nach der Schlacht bei Jena, in der er das Centrum befehligte, wohnte er in Weimar in Goethes Haus. Dieser glaubte den Empfang bei Napoleon in Erfurt 1808 Lannes und Maret zu verdanken (Bd. 25, S. 299). Lannes ist auch erwähnt in der Aufzählung der zeitgenössischen Helden in der Einleitung zu Byrons „Don Juan", die Goethe übersetzte (Bd. 31, S. 331). In der Serie Nr. 38.

Splitter umher, Lafetten krachen und bersten, Kanonenröhren wälzen sich am Boden, Kugeln und zerschmetterte Waffen sind in Bewegung.

Ernsthaft, aufmerksam blickt der Mann nach der Gegend, wo das Unheil herkommt; die geballte linke Faust, der scharf in den Hut eingreifende Daumen der Rechten geben wie die ganze Silhouette des ganzen Körpers von oben bis unten den Eindruck von zusammengehaltener, zusammenhaltender Kraft, von Anspannung, Anstrengung und innerer Sicherheit; es ist auch hier ein Auf- und Eintreten ohnegleichen. Welche Schlacht hier gemeint sei, wissen wir nicht; aber es ist immer dieselbe Lage, in die er sich so oft versetzt gesehen, und die ihm denn endlich das Leben kostete.

Übrigens finden wir ihn hier im Bilde sehr viel älter als im Jahr 1806, wo wir seiner anmutigen Persönlichkeit, ja man dürfte wohl sagen schnell gefaßten Neigung, eine in damaligen Tagen unwahrscheinliche Rettung verdankten

Karl Moritz von Talleyrand,

Prinz von Benevent ꝛc., gemalt 1808.

Je weiter wir in Betrachtung dieser Sammlung vorwärts schreiten, desto wichtiger erscheint sie uns. Jedes einzelne Blatt ist von großer Bedeutung, welche zunimmt, indem wir eins mit dem andern vor- und rückwärts vergleichen.

In dem vorigen sahen wir einen der ersten Helden des französischen Heeres, heroisch gefaßt mitten in der größten augenblicklichsten Lebensgefahr; hier sehen wir den ersten Diplomaten des Jahrhunderts, in der größten Ruhe sitzend und alle Zufälligkeiten des Augenblicks gelassen erwartend.

Umgeben von einem höchst anständigen, aber nicht prunkhaften Zimmer, finden wir ihn im schicklichen einfachen Hofkleide, den Degen an der Seite, den Federhut nicht weit hinterwärts auf dem Kanapee liegend, eben als erwarte der Geschäftsmann die Meldung des Wagens, um zur Konferenz zu fahren; den linken Arm auf eine Tischecke gelehnt, in der Nähe von Papier, Schreibzeug und Feder, die Rechte im Schoß, den rechten Fuß über den linken geschlagen, erscheint er vollkommen impassibel. Wir erwehrten uns nicht des Andenkens an die Epikurischen

Gottheiten, welche da wohnen, „wo es nicht regnet noch schneiet, noch irgend ein Sturm weht"; so ruhig sitzt hier der Mann, unangefochten von allen Stürmen, die um ihn her sausen. Begreifen läßt sich, daß er so aussieht, aber nicht, wie er es aushält. Sein Blick ist das Unerforschlichste; er sieht vor sich hin, ob er aber den Beschauer ansieht, ist zweifelhaft. Sein Blick geht nicht in sich hinein wie der eines Denkenden, auch nicht vorwärts wie der eines Beschauenden; das Auge ruht in und auf sich wie die ganze Gestalt, welche, man kann nicht sagen ein Selbstgenügen, aber doch einen Mangel an irgend einem Bezug nach außen andeutet.

Genug, wir mögen hier physiognomisieren und deuten, wie wir wollen, so finden wir unsre Einsicht zu kurz, unsre Erfahrung zu arm, unsre Vorstellung zu beschränkt, als daß wir uns von einem solchen Wesen einen hinlänglichen Begriff machen könnten. Wahrscheinlicherweise wird es künftighin dem Historiker auch so gehen, welcher dann sehen mag, in wie fern ihn das gegenwärtige Bild fördert. Zu annähernder Vergleichung gab uns das Porträt dieses wichtigen Mannes auf dem großen Bilde vom Kongreß zu Wien nach Isabey jedoch einigen Anlaß. Wir bemerken dies um forschender Liebhaber willen.

Ferdinand Imécourt,

Ordonnanzoffizier des Marschalls Lefèvre, umgekommen vor Danzig 1807, gemalt 1808.

Also, wie das Datum besagt, aus der Erinnerung oder nach einer Skizze gemalt.

Einen merkwürdigen Kontrast giebt uns auch dieses Bild. Die militärische Laufbahn des Mannes deutet auf einen brauchbaren Thätigen, sein Tod auf einen Braven; aber in dem Inkognito des Civilkleides ist jeder charakteristische Zug verschwunden. Gentlemanartig in Stellung und Kleidung, ist er eben im Begriff, die breiten Stufen zu einem einfachen Gartenhaus hinaufzusteigen; den Hut in der herabhängenden Linken, auf den Stock in der

1f. wo es nicht ... weht. Nach Lucrez 3, 18:

appolcret divum numen sedesque quietae
quas neque concutiunt venti nec nubila nimbis
aspergunt neque nix acri concreta pruina
cana cadens violat semperque innubilus aether
integit, et largo diffuso lumine rident.

In der Serie Nr. 26. — 18f. auf dem großen ... Isabey. Jean Baptiste Isabey (1767—1855) malte sein berühmtestes Bild „Der Kongreß zu Wien" im Jahre 1819. — 21. Ferdinand Imécourt. In der Serie Nr. 29.

rechten Hand gestützt, hält er einen Augenblick inne, als sich umsehend, ob er vielleicht noch wo einen Bekannten in der Nähe gewahr würde. Die Züge des Gesichts sind die eines verständigen, gelassenen Mannes; die Gestalt von mittlerer Größe, anständiger Zartheit. In der Sozietät würden wir ihn für einen Diplomaten angesprochen haben; und es ist wirklich ein glücklicher Gedanke, die vollkommne edle Prose einer vorübergegangenen Gegenwart hier zwischen so bedeutenden welthistorischen Männern zu finden.

Graf und Gräfin Frieß,

gemalt 1804.

Dieses Familienbild paßt recht gut zum vorigen; denn jener Mann durfte nur hier hereintreten, und er wäre willkommen gewesen.

Der Gemahl hat sich auf die Ecke eines ausgeschweiften dreiseitigen Tisches gesetzt und zeigt sich in einer sehr natürlichen, glücklichen Wendung. Eine Reitgerte in der rechten Hand deutet auf Kommen oder Gehen, und so paßt das augenblickliche nachlässige Hinsitzen auf einer solchen Stelle gar wohl. Die Gemahlin, einfach weiß gekleidet, einen bunten Shawl über dem Schoß, sitzt und schaut, den Blick des Gemahls begleitend, gleichsam nach einem Eintretenden. Diesmal sind wir es, die Anschauenden, die wir glauben können, auf eine so freundlich-höfliche Weise empfangen zu werden. Die linke Hand der Dame ruht auf der Schlafstätte eines kleinen Kindes, das in halbem Schlummer sich ganz wohl zu behagen scheint. Wand und Pilaster, die freie Durchsicht in einen Bogengang, ein Schirm hinter dem Bette des Kindes bilden einen mannigfaltigen, anmutigen, offenen und doch wohnlichen Hintergrund. Das Bild komponiert sehr gut und mag in Lebensgröße, der Andeutung nach koloriert, eine sehr erfreuliche Wirkung thun.

Katharina,

königliche Prinzessin von Württemberg, Königin von Westphalen, gemalt 1813.

Dieses Bild spricht uns am wenigsten an, wie man in der Konversationssprache zu sagen pflegt. Eine mit Geschmack, der

10. Graf und Gräfin Frieß. Der Graf war von bürgerlicher Abkunft und hatte durch Fabriken ein großes Vermögen erworben, das er zur Anlage einer ansehnlichen Kunstsammlung verwendete. Goethe erwähnt seiner mehrfach bei Gelegenheit des zweiten Aufenthaltes in Rom, während dessen er viel mit dem Grafen verkehrte (Bd. 21, 2, S. 9, 71). Im Jahre 1797 hoffte Goethe mit ihm nach Italien zurückzukehren (Bd. 23, S. 3, Goethe an Meyer 18. Januar 1797). In der Serie Nr. 11. — 30. Katharina. In der Serie Nr. 54.

ans Prächtige hinneigt, gekleidete, wohlgestaltete Dame sitzt auf einem architektonisch mäßig verzierten Marmorsessel, dem es nicht an Teppich und Kissen fehlt; die niedergesenkte Rechte hält ein Büchlein, offen durch den eingreifenden Daumen, eben als hätte man aufgehört zu lesen; der linke Arm, auf ein Polster gestützt, zeigt die Hand in einer Wendung, als hätte das nun erhobene Haupt noch erst eben darauf geruht. Gesicht und Augen sind nach dem Beschauer gerichtet, aber in Blick und Miene ist etwas Unbefriedigtes, Entfremdetes, dem man nicht beikommen kann. Die Aussicht nach Berg und Thal, See und Wasserfall, Fels und Gebüsch mag auf die Anlagen von Wilhelmshöhe deuten; aber das Ganze ist doch zu heroisch und wild gedacht, als daß man recht begreifen könnte, wie diese stattliche Dame hier zu diesem feenhaften Ruhesitz gelangt.

Sodann entsteht noch die Frage über ein höchst wunderliches Beiwesen. Warum setzt die Dame ihre netten Füßchen auf Kopf und Schnabel eines Storchs, der, von einigen leichten Zweigen umgeben, in dem Teppich oder Fußboden skizzenhaft gebildet ist? Dies alles jedoch beseitigt, mag dies Bild als trefflich komponiert gelten, und man muß ihm die Anlage zu einem vollkommen wohl kolorierten Gemälde zugestehen.

Elisa,

ehemalige Großherzogin von Toscana,

und ihre Tochter Napoleon Elisa,

Prinzessin von Piombino, gemalt 1811.

Das reichste Bild von allen, welches zu dem mannigfaltigsten Farbenwechsel Gelegenheit gab. Eine stattliche Dame orientalischer Physiognomie blickt euch an mit verständigem Behagen; Diadem, Schleier, Stirnbinde, Locken, Halsband, Halstuch geben dem Oberteil Würde und Fülle, wodurch er hauptsächlich über das Ganze dominiert; denn schon vom Gürtel an dienen die Gewande der übrigen Figur eigentlich nur zur Folie für ein anmutiges Töchterchen, auf dessen rechter Schulter von hinten her die mütterliche rechte Hand ruht. Das liebliche Kind hält am Bande

22. Elisa, Napoleons I. Schwester, vermählt mit dem Fürsten Bacciochi, der von jenem die Fürstentümer Lucca und Piombino erhalten hatte, führte als französische Generalstatthalterin (1807—1815) den Titel Großherzogin von Toscana. (Str.) In der Serie Nr. 43.

ein zierliches, nettes, seltsam schlank gestaltetes Hündchen, das unter dem linken Arm der Mutter sich behaglich fühlt. Das breite, mit Löwenköpfen und Tatzen architektonisch verzierte weißmarmorne Kanapee, dessen wohlgepolsterter geräumiger Sitz von der Hauptfigur bequem eingenommen wird, verleiht dem Ganzen ein stattliches Ansehen; Fußkissen und herabgesunkene Falten, Blumenkorb und eine lebhafte Vegetation zunächst deuten auf die mannigfaltigste Färbung. Der Hintergrund, wahrscheinlich in mildem Luftton gehalten, zeigt hoher, dichter Bäume überdrängtes Wachstum; wenige Säulen, ruinenartig, eine wilde Treppe, die ins Gebüsche führt, erwecken den Begriff einer ältern romantischen Kunstanlage, aber bereits von langherkömmlicher Vegetation überwältigt, und so geben wir gern zu, daß wir uns wirklich auf einem großherzoglich florentinischen Landsitz befinden.

Madame Récamier,

gemalt 1805.

Zum Abschluß dieser Darstellungen sehen wir nun das Bild einer schönen Frau, das uns schon seit zwanzig Jahren gerühmt wird. In einer von stillem Wasser angespülten Säulenhalle, hinten durch Vorhang und blumiges Buschwerk geschlossen, hat sich die schönste, anmutigste Person, wie es scheint nach dem Bade, in einen gepolsterten Sessel gelehnt; Brust, Arme und Füße sind frei, der übrige Körper leicht, jedoch anständig bekleidet; unter der linken Hand senkt sich ein Shawl herab zu allenfallsigem Überwurf. Mehr haben wir freilich von diesem lieblichen und zierlichen Blatte nicht zu sagen. Da die Schönheit unteilbar ist und uns den Eindruck einer vollkommnen Harmonie verleiht, so läßt sie sich durch eine Folge von Worten nicht darstellen. Glücklich schätzen wir die, welche das Bild, das gegenwärtig in Berlin sein soll, beschauen und sich daran erfreuen können. Wir begnügen uns an dieser Skizze, welche die Intention vollkommen überliefert; und was macht denn am Ende den Wert eines Kunstwerkes

15. Madame Récamier (1777—1849), eine der gefeiertsten Schönheiten der Republik und des Kaiserreichs. Sie lebte später zurückgezogen in der Abbaye aux Bois (vergl. Bd. 32, S. 376). — 29 f. das gegenwärtig ... sein soll. Das Bild war für den Prinzen August von Preußen, einen Verehrer der Mad. Récamier, gemalt worden. Jetzt befindet es sich im Besitz der Stadt Paris, in der Préfecture de la Seine. In der Serie Nr. 14.

aus? Es ist und bleibt die Intention, die vor dem Bilde vorausgeht und zuletzt durch die sorgfältigste Ausführung vollkommen ins Leben tritt. Und so müssen wir denn auch dieses Bild wie die sämtlichen vorhergehenden wohlgedacht, in seiner Art bedeutend, charakteristisch und gehörig ansprechend anerkennen.

Steht es nun freilich nicht in unserm Vermögen, die äußern Vorzüge einer schönen Person mit Worten auszudrücken, so ist doch die Sprache eigentlich da, um das Gedächtnis sittlicher und geselliger Bezüge zu erhalten, deswegen wir uns nicht versagen können mitzuteilen, wie sich über diese merkwürdige Frau nach zwanzig Jahren die neuesten Tagesblätter vernehmen lassen.

„Die letzte und lieblichste dieser Gestalten ist Madame Récamier. Niemand wird sich wundern, dieses Bild den erlauchten weiblichen Zeitgenossen beigesellt zu sehen. Eine Freundin der Frau von Staël, eines Camille Jordan, des Herrn von Chateaubriand wäre zu solchen Ehren berechtigt, wüßte man auch nicht, daß die unendliche Anmut ihrer Unterhaltung und die Gewalt ihrer Gutmütigkeit unabläſſig die vorzüglichsten Männer aller Parteien bei ihr versammelt hat. Man darf sagen, daß durch Ausüben des Guten, durch Dämpfen des Hasses, durch Annähern der Meinungen sie die Unbeständigkeit der Welt gefesselt habe, ohne daß man bemerkt hätte, Glück und Jugend habe sich von ihr entfernen können. Diejenigen, welche glauben möchten, ihr Geist sei die Wirkung eines anhaltenden Umgangs mit den vorzüglichsten Menschen, der Widerschein eines andern Gestirns, der Wohlgeruch einer andern Blume, solche sind ihr niemals näher getreten. Wir wollen zwar nicht untersuchen, ob nicht mit sechzehn Jahren die Sorge für den Putz und sonstige Hauptgeschäfte desselbigen Alters eine Frau vielleicht verhindern können, andere Vorzüge als die ihrer Schönheit bemerken zu lassen; aber jetzo wäre es unmöglich, so viel Geschmack, Anmut und Feinheit zu erklären, ohne zu gestehen, daß sie immer Elemente dieser Eigenschaften besessen habe.

10 f. wie sich ... vernehmen lassen. Geiger hat im Goethe-Jahrbuch X, 252 die Stelle genannt, wo sich der Urtext der hier folgenden Übersetzung findet. Es ist die von Goethe so oft angeführte Zeitschrift Le Globe 1826, tome III, No. 55, p. 296 ff. — 12. Récamier. Hier folgen die von Goethe übergangenen Worte: „Comme dans une ébauche peinte par David et admirée si justement dans une récente exposition, ici elle a les pieds nus. Mais ce détail n'a rien d'affecté: il s'agit d'un bain, non d'un scandale réligieux.“ — 15. Camille Jordan (1771—1821) lebte als Emigrierter 1797—1800 in Weimar. Vergl. Bd. 22, S. 191 Anm. — 17. die Gewalt ihrer Gutmütigkeit. Französisch „la puissance de sa bonté“.

„Ohne etwas herausgegeben, vielleicht ohne etwas niedergeschrieben zu haben, übte diese merkwürdige Frau bedeutenden Einfluß über zwei unserer größten Schriftsteller. Ein solcher ungesuchter Einfluß entspringt aus der Fähigkeit, das Talent zu lieben, es zu begeistern, sich selbst zu entzünden beim Anblick der Eindrücke, die es hervorbringt. Diejenigen, welche wissen, wie der Gedanke sich vergrößert und befruchtet, indem wir ihn vor einer andern Intelligenz entwickeln, daß die Hälfte der Beredsamkeit in den Augen derer ist, die euch zuhören, daß der zu Ausführung eines Werkes nötige Mut aus dem Anteil geschöpft werden muß, den das Unternehmen in andern erweckt, solche Personen werden niemals erstaunen über Corinnas und des Verfassers der Märtyrer leidenschaftliche Freundschaft für die Person, welche sie außerhalb Frankreich begleitete oder ihnen in der Ungunst treu blieb. Es giebt edle Wesen, die mit allen hohen Gedanken sympathisieren, mit allen reizenden Schöpfungen der Einbildungskraft. Ihr möchtet edle Werke hervorbringen, um sie ihnen zu vertrauen, das Gute und Rechte thun, um es ihnen zu erzählen. Dies ist das Geheimnis des Einflusses der Madame Récamier. Vor ihr hatte man niemals so viel Uneigennutz, Bescheidenheit und Berühmtheit vereinigt. Und wie sollte man sich nicht freuen, ein durch die Kunst so wohl überliefertes Bild einer Frau zu besitzen, welche niemals auf mächtige Freundschaften sich lehnte, als um das unbekannte Verdienst belohnt zu sehen, die nur dem Unglück schmeichelte und nur dem Genie den Hof machte."

Überliefert nun werden uns diese Bilder durch eine höchst geistreiche Radiernadel. Man kann sich denken, daß Herr Gérard zu einem Werke, das eigentlich seinen Ruf als denkender Künstler begründen soll, einen trefflichen Arbeiter werde gewählt haben. Es ist von großem Werte, wenn der Autor seines Übersetzers

4 f. entspringt aus ... lieben. Französisch „consiste à aimer le talent". — 12 f. des Verfassers der Märtyrer. Bekanntlich der Titel eines religiösen Epos in Versen von Chateaubriand, erschienen 1809 — 21. vereinigt. Hier folgt eine von Goethe unterdrückte Stelle: „Si on a recueilli dans le dernier siècle les noms des Dudeffant, des Graffigny, et de quelques autres femmes protégeant le talent avec l'orgueil de la fortune ou le pédantisme des cotteries, comment ne s'empresserait-on pas de retenir"... Die deutschen Worte, mit denen Goethe in seiner Übersetzung fortfahrend den Schluß dieser Stelle wiedergiebt, findet Geiger mit Recht etwas matt.

gewiß ist, und ganz ohne Frage hat man Herrn Adam allen Beifall zu gewähren. Es ist ein solches Sentiment in seiner Nadel und der Abwechselung derselben, daß der Charakter des zu behandelnden Gegenstandes nirgends vermißt wird, es sei nun in den zartesten Punkten und Strichlein, mit welchen er die Gesichter behandelt, durch die gelinden, womit er die lichten wie die Lokaltinten andeutet, bis zu den starken und stärkern, womit er Schatten und mehr oder minder dunkle Lokalfarben auszudrücken weiß, wie er denn auch auf eine gleichsam zauberische Weise die verschiedenen Stoffe durch glückliche Behandlung andeutet und so einen jeden, der Auge und Sinn für solche Hieroglyphen gebildet hat, vollkommen befriedigen muß.

Wir stimmen daher völlig in die Überzeugung ein, daß es wohlgethan war, diese geistreich skizzenhafte, obschon genugsam ausführliche Radierungsart dem Steindruck vorzuziehen; nur wünschen wir, daß man beim Abdruck die Platten sorgfältig behandeln möge, damit sämtliche Kunstliebhaber auf eine wünschenswerte Weise befriedigt werden können.

Pentazonium Vimariense,
dem dritten September 1825 gewidmet, vom Oberbaudirektor Coudray gezeichnet, gestochen vom Hofkupferstecher Schwerdgeburth.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 356—362.)

Das seltene und mit dem reinsten Enthusiasmus gefeierte Fest der funfzigjährigen Regierung Ihro des Herrn Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach königliche Hoheit zu verherrlichen, fühlten auch die Künste eine besondere Verpflichtung; unter ihnen that sich die Baukunst hervor in einer Zeichnung, welche nunmehr in Kupferstich gefaßt dem allgemeinen Anschauen übergeben ist.

Zu seiner Darstellung nahm der geistreiche Künstler den Anlaß von jenen antiken Prachtgebäuden, wo man zonenweise Stockwerk über Stockwerk in die Höhe ging und, den Durchmesser der Area nach Stufenart zusammenziehend, einer Pyramiden- oder sonst zugespitzten Form sich zu nähern trachtete. Wenig ist uns davon übrig geblieben, von dem Trizonium des Quintilius Varus nur der Name, und was wir noch von dem Septizonium des Severus wissen, kann unsere Billigung nicht verdienen, indem

1. Pentazonium Vimariense. Über Zweck und Ausführung des Entwurfes berichtet der Aufsatz zur Genüge. Als Ergänzung dazu mag Goethes Brief an Zelter vom 28. Februar 1828 dienen, eine Antwort auf dessen anerkennende Äußerung vom 10. desselben Monats: „Es freut mich gar sehr für unsern Coudray, daß sein Pentazonium dort Gunst findet; der Gedanke ist glücklich aufs Altertum gegründet. Man findet wohl angenehm, dasjenige was sie Ungeheures in die Wirklichkeit hineinsetzten, wenigstens im Bilde dem Auge und der Einbildungskraft überliefert zu sehen. Es ist eine unglaubliche Arbeit darin, wie Du als Baukundigster gar wohl beurteilen wirst. Das an sich Mögliche, aber der Bedingung nach Unmögliche, als vorhanden uns hinzustellen, ist kühn und wacker. Gelang es vor den Verständigen, so ist aller Zweck erreicht. — Auch der Kupferstecher an seiner Seite ist lobenswürdig, unser Schwerdgeburth, daß er es wagte, aus dem Taschenformat, in welchem er excelliert, herauszutreten und in einem Fache zu arbeiten, welches ohne technische und mechanische Hülfsmittel kaum zu betreiben ist.“ — 3. Coudray. Vergl. S. 414, Z. 13 Anm. — 4. Schwerdgeburth. Vergl. S. 454, Z. 3 Anm. — 18f. Septizonium. Der Prunkbau des Kaisers Septimius Severus (errichtet 203 n. Chr.) an der Südwestecke des palatinischen Hügels in Rom, von welchem bis zum Ende des 16. Jahrhunderts ein durch zahlreiche Nachbildungen bekannt gebliebener

es vertikal in die Höhe stieg und also dem Auge das Gefühl einer geforderten Solidität nicht eindrücken konnte.

Bei unserm Pentazonium ist die Anlage von der Art, daß erst auf einer gehörig festen Rustika-Basis ein Säulengebäude dorischer Ordnung errichtet sei, über welchem abermals ein ruhiges Massiv einer jonischen Säulenordnung zum Grunde dient, wodurch denn also schon vier Zonen absolviert wären, worauf abermals ein Massivaufsatz folgt, auf welchem korinthische Säulen, zum Tempelgipfel zusammengedrängt, den höheren Abschluß bilden.

Die erste Zone sieht man durch ihre Bildwerke einer kräftigthätigen Jugendzeit gewidmet, geistigen und körperlichen Übungen und Vorbereitungen mancher Art. Die zweite soll das Andenken eines mittleren Manneslebens bewahren, in That und Dulden, Wirken und Leiden zugebracht, auf Krieg und Frieden, Ruhe und Bewegung hindeutend. Die dritte Zone giebt einem reich gesegneten Familienleben Raum. Die vierte deutet auf das, was für Kunst und Wissenschaft geschehen. Die fünfte läßt uns die Begründung einer sichern Staatsform erblicken, worauf sich denn das Heiligtum eines wohlverdienten Ruhms erhebt.

Ob nun gleich zu unserer Zeit Gebäude dieser Art nicht leicht zur Wirklichkeit gelangen dürften, so achtete der denkende Künstler doch für Pflicht, zu zeigen, daß ein solches Prachtgerüste nicht bloß phantastisch gefabelt, sondern auf einer innern Möglichkeit gegründet sei, weshalb er denn in einem zweiten Blatte die vorsichtige Konstruktion desselben sowohl in Grundrissen als Durchschnitten den Kenneraugen vorlegte, woneben man auch umständlicher, als hier geschieht, durch eine gedruckte Erklärung erfahren kann, worauf teils durch reale, teils durch allegorische Darstellungen gedeutet worden.

Und so wird denn endlich an dem Aufriß, welchen die Hauptplatte darstellt, der einsichtige Kennerblick geneigt unter-

Rest von drei Stockwerken stand. Papst Sixtus V. (1585—1590) ließ ihn abbrechen, um Baumaterial zu gewinnen. Die Richtigkeit der lediglich aus dem Namen abgeleiteten Rekonstruktion des Baues in sieben übereinander befindlichen sich verjüngenden Stockwerken wurde schon im 16. Jahrhundert angezweifelt (Scamozzi, Discorsi sopra l'antichità di Roma 1582), und wird jetzt sowohl aus konstruktiven, wie aus ästhetischen Gründen mit Recht bestritten. Der Bau, dessen Bestimmung übrigens nicht sicher ist — er scheint nur als ein Prunkbau, als „eine ungeheure Theaterdekoration", vielleicht in Verbindung mit Wasserleitungen gedient zu haben — besaß wohl nur drei Stockwerke, die Erklärung des Namens muß auf anderem Weg, als durch Annahme von sieben Stockwerken, gesucht werden. Vergl. Christian Hülsen, Das Septizonium des Septimius Severus. 46. Winckelmannprogramm. Berlin 1886.

4. Rustika. Quadern, deren Vorderfläche nur roh bearbeitet ist.

scheiden und beurteilen, in wie fern die schwierige Übereinanderstellung verschiedener Säulenordnungen, von der derbsten bis zu der schlankesten, gelungen, in wie fern die Profile dem jedesmaligen Charakter gemäß bestimmt und genügend gezeichnet worden.

Kehrt nun das Auge zu dem beim ersten Anschauen empfangenen Eindruck nach einer solchen Prüfung des Einzelnen wieder zurück, so wünschen wir die Frage günstig beantwortet, ob der allgemeine Umriß des Ganzen, der so zu nennende Schattenriß, dem Auge gefällig und nebst seinem reichen Inhalte dem Geiste faßlich sei, indem wir von unserer Seite hier nur eine allgemeine Anzeige beabsichtigen konnten.

Wenn nun der Künstler in einer genauen, zum saubersten ausgeführten Zeichnung das Seinige geleistet zu haben hoffen durfte, so kann die Arbeit des Kupferstechers sich gleichfalls einer geneigten Aufnahme getrösten. Herr Schwerdgeburth, dessen Geschicklichkeit man bisher nur in kleineren, unsere Taschenbücher zierenden Bildern liebte und bewunderte, hat sich hier in ein Feld begeben, in welchem er bisher völlig fremd gewesen, deshalb eine Unbekanntschaft eines Kupferstechers mit dem architektonischen Detail vom Kenner mit Nachsicht zu beurteilen sein dürfte. Ferner ist zu bedenken, daß bei einer solchen Arbeit die geschickteste Hand ohne Beihülfe von mitleistenden Maschinen sich in Verlegenheit fühlen kann.

Eines solchen Vorteils, welcher dem Künstler in Paris und andern in dieser Art vielthätigen Städten zu Hülfe kommt, ermangelt die unsrige so gut wie gänzlich; alles ist hier die That der eigenen freien Hand, es sei, daß sie die Radiernadel oder den Grabstichel geführt. Hiedurch aber hat auch dieses Blatt ein gewisses Leben, eine gewisse Anmut gewonnen, welche gar oft einer ausschließlich angewandten Technik zu ermangeln pflegt.

Ebenso waren bei dem Abdruck gar manche Schwierigkeiten zu überwinden, die bei größeren, den Fabrikanstalten sich nähernden Gelegenheiten gar leicht zu beseitigen sind oder vielmehr gar nicht zur Sprache kommen.

Schließlich ist nur noch zu bemerken, daß dieses Blatt für die Liebhaber der Kunst auch dadurch einen besondern Wert erhalten wird, daß der löbliche Stadtrat zu Weimar dem Kupferstecher die Platte honoriert und die sorgfältig genommenen Abdrücke als freundliche Gabe den Verehrern des gefeierten Fürsten

zur Erinnerung an jene so bedeutende Epoche zugeteilt hat, welches allgemein mit anerkennendem Danke aufgenommen worden. Sie sind erfreut, dem Lebenden als Lebendige ein Denkmal errichtet zu sehn, dessen Sinn und Bedeutung von ihnen um so williger anerkannt wird, als man sonst dergleichen dem oft schwankenden Ermessen einer Nachkommenschaft überläßt, die, mit sich selbst allzusehr beschäftigt, selten den reinen Enthusiasmus empfindet, um rückwärts dankbar zu schauen und gegen edle Vorgänger ihre Pflicht zu erfüllen, wozu ihr denn auch wohl Ernst, Mittel und Gelegenheit oft ermangeln mögen.

Porträt Ihro Königl. Hoheit der Frau Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach.

Gewidmet dem 30. Januar 1828.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 368—369.)

Der längst gehegte und oft ausgesprochene Wunsch, ein genügendes Bildnis unsrer verehrten Fürstin zu besitzen, ist endlich durch das glückliche Talent der Gräfin Julie von Egloffstein zum schönsten erfüllt worden: anmutige Ähnlichkeit, edle Haltung der Sitzenden, geschmackvoll angemessene Kleidung, heitere Umgebung — alles vereint erregt nun das Verlangen, dieses Gemälde allgemein verbreitet zu sehen.

Herr Flachenecker in München hat geneigt übernommen, solches durch Lithographie zu vervielfältigen, und wird gewiß auch hier alles leisten, was ohne Farbe durch das abgesonderte Helldunkel dem Auge überliefert werden kann.

Wir haben achtzehn Blätter vor uns liegen, welche dieser treffliche Künstler zu dem großen Werke der Münchener Galerie gearbeitet hat, woraus wir die Überzeugung schöpfen dürfen, daß er auch hier wie überall das Charakteristische der Gesichtszüge, das Bedeutende der Stellung, die Wahrheit der Stoffe, wie die Übereinstimmung des Ganzen vollkommen nachbilden werde. In dieser frohen Aussicht ist es uns wohl vergönnt, die vielen Verehrer der hohen Abgebildeten auf eine bald zu hoffende gelungene Darstellung aufmerksam zu machen.

---

1 ff. Porträt ... 30. Januar 1828. Die Großherzogin Luise war am 30. Januar 1758 geboren. — Die Malerin des Bildes, Gräfin Julie von Egloffstein, war dem Goetheschen Hause eng befreundet. Das von ihr geschaffene Porträt Goethes schmückt den 14. Band des Goethe-Jahrbuchs. — 12. Wolfgang Flachenecker, Münchener Lithograph und Maler (geboren 1792), besonders bekannt durch seine Blätter in dem von Piloty, Selb und ihm herausgegebenen Münchener Galeriewerk. Seit 1833 in Italien, gest. um 1845 in München.

Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiä. Von W. Zahn. Berlin, bei Reimer.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 400—401.)

Was wir auch Gutes und Schönes schon wiederholt von den in neuern Zeiten ausgegrabenen und mitgeteilten alten Wandgemälden gesprochen haben, müßten wir jetzt doppelt und dreifach steigern, wenn wir ausdrücken wollten das vorzügliche, was Herr Zahn bei seinem hiesigen Aufenthalt vorgewiesen, was er zurückgelassen, und was er nun ins allgemeine darbietet.

So herrlich auch die Bilder waren, die uns vor langer Zeit in den herkulanischen Altertümern mitgeteilt worden, so hatte man sich doch an den vielen Nachbildungen gewissermaßen müde gesehen; nun aber werden die großen Vorzüge jener Kunstepoche wieder vor dem Sinn und der Einbildungskraft aufgefrischt, indem das Alte entschiedener dargestellt und vielfaches Neue mitgeteilt wird.

Wir ersuchen alle Kunstfreunde, den überall verbreiteten Prospektus jenes obgedachten Werkes näher zu betrachten; hauptsächlich werden die Architekten bei den in gesegneten Friedenszeiten immer neu aus der Erde entstehenden Gebäuden das höchste Interesse finden, auch ihre Räume heiter und würdig verziert zu sehen. Die Dekorateurs haben alle Ursache, hiermit sich zu bereichern; ja wir dürfen behaupten, daß wenigstens kein echter Tünchermeister dieses Werk wird entbehren können.

---

1 f. Die schönsten Ornamente ꝛc. Näheres über das besprochene Werk und seinen Verfasser siehe in der unten (S. 596 ff.) folgenden ausführlichen Recension aus den Wiener Jahrbüchern 1830. — 9. bei seinem hiesigen Aufenthalt im September 1827. Siehe v. Biedermann, Goethes Gespräche VI, 199—210. Vergl. Schuchardt I, S. 222, Nr. 73. — 9 f. was er zurückgelassen. Es war die Durchzeichnung des Telephus, die in dem unmittelbar sich anschließenden, oben S. 343 f. abgedruckten Artikel geschildert ist.

Dr. Jakob Roux über die Farben in technischem Sinne.

1. Heft 1824; 2. Heft 1828.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 402—403.)

Die Zahnischen kolorierten Nachbildungen der Pompejischen Wandgemälde setzen uns außer den glücklichen Gedanken auch noch durch eine wohlerhaltene Färbung in Erstaunen. Erwägen wir nun, daß jener Farbenschmuck sich durch so manche Jahrhunderte, durch die ungünstigsten Umstände klar und augenfällig erhalten und finden dagegen Bilder der neuern Zeit, ja der neuesten, geschwärzt, entfärbt, rissig und sich ablösend; treffen wir ferner auch bei Restaurationen dieser Mängel auf gar mancherlei Fehler der ersten Anlage: dann haben wir allerdings den Künstler zu loben, welcher, hierüber forschend und nachdenkend, einen Teil seiner edlen Zeit anwendet.

Wir empfehlen obgenannte Hefte den Künstlern um desto mehr, als man in der neuern Zeit völlig zu vergessen scheint, daß die Kunst auf dem Handwerk ruht und daß man sich aller technischen Erfordernisse erst zu versichern habe, ehe man ein ebenso würdiges als dauerndes Kunstwerk hervorzubringen Anstalt macht.

Die Bemühungen des sorgfältigen Verfassers noch höher zu

1 f. Dr. Jakob Roux über die Farben in technischem Sinne. Der Verfasser, der von 1775—1831 lebte, war zuerst Maler in Jena, dann seit 1818 Professor in Heidelberg. Er lieferte Goethe genaue Nachbildungen der entoptischen Farbenbilder, was dieser in den Annalen 1817 (Bd. 25, S. 87) dankbar anerkannte. Er hat sich eingehend mit der Technik der antiken Malerei beschäftigt, und legte die Ergebnisse seiner Studien auf diesem Gebiete in den hier besprochenen Heften nieder. Die genauen Titel lauten: „Die Farben. Ein Versuch über Technik alter und neuer Malerei" und „Beitrag zur Vervollkommnung der Technik in mehreren Zweigen der Malerei". Es folgte noch ein drittes Heft (Heidelberg 1829).

schätzen, sehen wir uns dadurch veranlaßt, daß Palmaroli, der sich durch seine Restauration in Dresden so viel Verdienste erworben, in Rom leider mit Tode abgegangen ist; da denn Übung und Nachdenken sowohl über ältere Bilder, wie solche allenfalls wiederherzustellen, als über die Art, den neu zu verfertigenden dauernde Kraft und Haltung zu geben, im allgemeinen bestens zu empfehlen steht.

---

1. Pietro Palmaroli, der berühmteste Gemäldeerestaurator seiner Zeit, 1826 nach Dresden berufen, wo er u. a. Raphaels Sixtinische Madonna restaurierte.

Architecture moderne de la Sicile,

par J. Hittorf et Zanth. A Paris.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 404—407.)

Wie uns vor Jahren die modernen Gebäude Roms durch Fontaine und Percier, die Florentinischen durch Grandjean und Famin, die Genuesischen durch Gauthier belehrend dargestellt worden, so haben sich, um gleichen Zweck zu erreichen, ausgebildete Männer, Hittorf und Zanth, nach Sizilien begeben und liefern uns die dortigen, besonders von Zeitgenossen Michel Angelos errichteten, öffentlichen und Privatgebäude, so wie auch dergleichen aus früheren christlich-kirchlichen Zeiten.

Von diesem Werke liegen uns 49 Tafeln vor Augen, und wir können solches sowohl in Gefolg obgenannter Vorgänger als auch um der eignen Verdienste willen Künstlern und Kunstfreunden auf das Nachdrücklichste empfehlen. Ein reicher Inhalt, so charakteristisch als geistreich dargestellt, auf das Sicherste und Zarteste behandelt. Es sind nur Linearzeichnungen, aber durch zarte und starke Striche ist Licht- und Schattenseite hinreichend ausgedrückt; daher befriedigen sie mit vollkommener Haltung.

Bei gewissen baulichen Gegenständen fanden die Künstler perspektivische Zeichnung nötig, und diese machen den angenehmsten

1. Architecture moderne de la Sicile. Jakob Ignaz Hittorf (1792—1867), in Köln geboren, aber seit 1809 in Paris als Architekt ansässig, unternahm 1822 mit seinem Schüler Zanth eine Reise nach Italien und Sizilien, deren Frucht die beiden hier und im folgenden Aufsatz besprochenen Werke sind. Sie erschienen in Paris 1826—1830, das erste in einem Bande, das zweite in drei Bänden. Vergl. Schuchardt I, S. 223, Nr. 89. — 5 f. Fontaine (Pierre François Léonard, 1762—1853) und Percier (Charles, 1764—1838). Mit der oben genannten Veröffentlichung ist das Werk: „Palais, Maisons et autres Édifices de Rome moderne, Paris 1802, Gr. in fol. 75 pl. (Percier, Fontaine et Bernier)“ gemeint. — Grandjean (de Montigny, Schüler des eben genannten Percier, geboren 1776) und Famin, „Architecture de la Toscane, ou palais, maisons, et autres édifices de Toscane, Paris 1815, in fol. 109 pl.“ — Gauthier (Martin-Pierre, Schüler des Percier, 1790—1855), „Les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs. Paris 1818—1831. 2 vol. in fol.“ Über alle genannten, zum Teil hervorragenden französischen Architekten vergl. Lance, Dictionnaire des architectes français. Paris 1872.

Eindruck; etwas eigentümlich Charakteristisches der sizilianischen Baukunst tritt hier hervor; wir wagen es nicht näher zu bezeichnen und bemerken nur Einzelnes.

Beim Eintritt in die diesmal gelieferten Messinischen Paläste sieht man sich in einem Hofe von hohen Wohnungen umkränzt; wir empfinden sogleich Respekt und Wohlgefallen; der Baumeister scheint dem Hausherrn einen anständigen Lebensgenuß zugesichert zu haben; man ist in einer grandiosen, aber nicht allzuernsten Umgebung. Das Gleiche gilt von den Klöstern und andern öffentlichen Gebäuden; man ist von allem Düstern, Drückenden durchaus befreit, und diese Gebäude sind ihrem Zweck völlig angemessen.

Noch eine zweite allgemeine Bemerkung stehe hier. Nicht leicht hat irgendwo eine edle Bildhauerkunst der Einbildungskraft so viel Anteil an ihren Werken gestattet als wie in Sizilien, deswegen sie auch schwer zu beurteilen sind.

Statuen von Menschen, Halbmenschen, Tieren und Ungeheuern, Basreliefs mythologischer und allegorischer Art, Verzierungen architektonischer Glieder, alles überschwänglich angebracht, besonders bei Brunnen, die bei ihrer Notwendigkeit und Nutzbarkeit auch den größten Schmuck zu verdienen schienen. Wer an Einfalt und ernsthafte Würde gewohnt ist, der wird sich in diesen mannigfaltigen Reichtum kaum zu finden wissen; wir aber konnten ihm an Ort und Stelle nicht ungünstig sein, und so erfreut es uns, mit ganz außerordentlicher Sorgfalt hier diese sonderbaren Werke dargestellt zu sehen und die architektonische Zierlichkeit ihrer Profile sowohl als die üppige Fülle ihrer Verzierungen zu bewundern. Denn so lange die Einbildungskraft von der Kunst gebändigt wird, giebt sie durchaus zu erfreulichen Gebilden Anlaß; dahingegen wenn Kunst sich nach und nach verliert, der regelnde Sinn entweicht und das Handwerk mit der Imagination allein bleibt, da nehmen sie unaufhaltsam den Weg, welcher, wie schon in Palermo der Fall ist, zum Pallagonischen Unsinn nicht Schritt vor Schritt, sondern mit Sprüngen hinführt.

---

33. zum Pallagonischen Unsinn. Vergl. Bd. 21, 1, 309 ff., Bd. 27, 150 und Bd. 31, 117 sowie die Anm. dazu.

Architecture antique de la Sicile,

par Hittorf et Zanth.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 407.)

Von diesem Werke sind 31 Tafeln in unsern Händen; sie enthalten die Tempel von Segeste und Selinunt, geographische und topographische Karten, die genausten architektonischen Risse und charakteristische Nachbildungen der wundersamen Basreliefe und Ornamente zugleich mit ihrer Färbung und erheben uns zu ganz eigenen neuen Begriffen über alte Baukunst. Früheren Reisenden bleibe das Verdienst, die Aufmerksamkeit erregt zu haben, wenn diese letzteren, begabt mit mehr historisch-kritischen und artistischen Hülfsmitteln, endlich das Eigentliche leisten, was zur wahren Erkenntnis und gründlichen Bildung zuletzt erfordert wird.

Mit Verlangen erwarten wir die Nachbildungen der Tempel zu Girgent, besonders aber hinlängliche Kenntnis von den letzten Ausgrabungen, wovon uns einige Blätter in Osterwalds Sizilien schon vorläufige Kenntnis gegeben und ein einzelner Teil, in einem landschaftlichen Gemälde dargestellt, die angenehmsten Eindrücke verleiht, die wir in folgendem näher aussprechen.

---

5. Segeste und Selinunt. Von den sieben Tempeln von Selinunt sind die beiden ältesten aus dem Ende des 7. Jahrhunderts, und die beiden jüngeren, der Apollotempel (der größte Siziliens) und der Heratempel, gleich dem ebenfalls noch der archaischen Periode angehörenden Tempel von Segesta, Hauptdenkmäler dorischen Stiles in Sizilien. — 7. Basreliefe. Die Metopen vom sog. „mittleren Burgtempel" zu Selinunt. — 8. Färbung. Hittorf veröffentlichte später eine Studie: „L'architecture polychrome chez les Grecs. Paris 1851". — 17. Osterwald. Siehe S. 587, Z. 1 Anm.

Südöstliche Ecke des Jupitertempels von Girgent, wie sie sich nach der Ausgrabung zeigt. Ölbild von L. v. Klenze, königlich bayerischem Ober-Baudirektor.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 408—409.)

Ein Gemälde, nicht nur des Gegenstandes wegen für den Altertumsforscher belehrend, sondern auch befriedigend, ja erfreulich dem Kunstfreund, wenn er das Werk bloß als Landschaft betrachtet.

Die Luft mit leichtem Gewölk ist recht schön, klar, gut abgestuft; die Behandlung desselben beweist des Meisters Kunstfertigkeit; nicht weniger Lob verdient auch die gar zierlich, fleißig und geschmackvoll ausgeführte weite Küstenstrecke des Mittelgrundes. Vorn im Bilde liegen die kolossalen Tempelruinen mit solcher Präzision der Zeichnung, solcher auf das Wesentliche im Detail verwendeten Sorgfalt ausgeführt, wie es nur von einem im Fach der Architektur-Zeichnung vielgeübten Künstler zu erwarten ist. Der so glücklich in dem geschmackvollen Ganzen restauriert aufgestellte Koloß giebt der mächtigen Ruine eine ganz originelle Anmut. Ein schlanker, an der Seite der Tempelruine aufgewachsener Ölbaum, charakteristisch, sehr zart und ausführlich in seinem Blätterschlag, eine Aloe und in der Ecke rechts noch verschiedene Fragmente von der Architektur des Tempels staffieren durchaus zweckmäßig den nächsten und allernächsten Vordergrund.

Das Verdienstliche verschiedener Teile dieser Malerei wird am besten gelobt und am treffendsten bezeichnet, wenn man sagt, daß es an Elzheimers Arbeiten erinnere.

---

1. Girgent. Der kolossale dorische Zeustempel des alten Agrigent (Akragas) aus dem 5. Jahrhundert. — 3. Leo von Klenze (1784—1864), der große Architekt, dem München seine Hauptbauten unter König Ludwig I. dankt, war auch litterarisch thätig und hat eine Reihe baugeschichtlicher Publikationen herausgegeben, unter anderem auch über den obenerwähnten „Tempel des olympischen Jupiter zu Agrigent". (Stuttgart 1821.) Vergl. auch Schuchardt I, S. 223, Nr. 96. — 26. Adam Elzheimer, geboren 1578 zu Frankfurt, seit 1600 in Rom, wo er 1620 starb, wohl der bedeutendste deutsche Maler des 17. Jahrhunderts, dessen italienische Landschaften kleinsten Formates durch ihre koloristischen Reize und die harmonisch-stimmungsvolle Verbindung von Landschaft, Architektur und biblischer oder mythologischer Staffage einen Weltruf erlangten.

Der Oppenheimer Dom.

Sechste Lieferung.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 409.)

Die Bemühungen des Herrn Galeriedirektors Müller zu Darmstadt, das Andenken auch dieses bedeutenden Dokumentes altdeutscher Baukunst zu erhalten, finden wir treulich fortgesetzt und freuen uns, das Arbeiten in Zink zu diesem Zwecke in so hohem Grade förderlich zu sehen. Ist die architektonische Ausführung höchst befriedigend, so setzen die gemalten Fenster mit ihren alleräußersten Einzelnheiten in Verwunderung; hält man sie gegen das Licht, so thun sie eine überraschend anziehende Wirkung. Mit zwei Lieferungen soll noch zu Ausgang dieses Jahres das Werk geschlossen sein. Schreitet nun das Boisseréesche über den Kölner Dom und das Mollerische über den Freiburger seiner Vollendung zu, so werden wir endlich zu dem klarsten Anschauen gelangen, wie in einer düster-unruhigen Zeit die kolossalsten Konzeptionen zu den höchsten Zwecken und dem frömmsten Wirken sich in der Baukunst hervorthaten und in der ungeeignetesten Weltepoche Maß und Harmonie ihr Reich zu befestigen und zu erweitern trachteten.

---

1. Der Oppenheimer Dom. Die beiden ersten Lieferungen sind in Kunst und Altertum V, 2, 191 f. von Meyer angezeigt. Vergl. Schuchardt I, S. 223, Nr. 94. — 4. Dr. Franz Hubert Müller (Großherzogl. Hessischer Galerie-Direktor), Die St. Katharinenkirche zu Oppenheim. Darmstadt 1823. Text 4°. Atlas fol.

Bildnisse ausgezeichneter Griechen und Philhellenen, von Krazeisen. Erstes Heft. München 1828.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 411—412.)

Die billigste Forderung eines auf die Tagsereignisse aufmerksamen Publikums ist wohl die, seine Zeitgenossen, die sich bedeutende Namen erwarben, in wohlgetroffenen Bildnissen vor sich zu erblicken. Und in diesem Sinne werden die hier eingeleiteten Hefte gewiß willkommen sein. In Steindrücken guter Art, wie man von München her gewohnt ist, giebt sie uns ein Mann, der an Ort und Stelle die in unsren Tagen oft und vielfach genannten Männer begrüßen und zeichnen konnte. Ihre Bildnisse, welche wohlgetroffen scheinen, weil sie uns individuelle und zu einem gewissen Charakter zusammenstimmende Züge darstellen, fangen schon mit dem zweiten Hefte an sich zu paaren, um wahrscheinlich in der Folge in Massen aufzutreten: wilde Berghelden mit turbanähnlichem Hauptschmuck, Waffen im Gürtel und sonst verbrämt genug: Kolokotroni und Nikitas. Ernste, einfach gekleidete, Zutrauen erweckende Schiffer mit Dioskurenmützen: Tombasi und Konduriotis. Hülfsritter in westlichen Uniformen: Gordon und Hastings, hübsche, gebildete Leute. Sämtliche Porträte

18 ff. Kolokotroni ... Hastings. Theodor Kolokotronis (1770—1843), der in englischen Diensten bis zum Major aufgestiegen war, beseelte die Griechen, als ihr Aufstand schon zu scheitern drohte, mit neuem Mut und rieb später zusammen mit seinem Neffen Nikitas, dem „Türkenfresser", fast das ganze Heer Churchit Paschas auf. Als er der Regierung der Griechen übermächtig ward, erklärte sie die von ihm eingesetzte Exekutive für abgesetzt und stellte ihr eine andere unter dem Hydrioten Konduriotis entgegen. Kolokotronis und seine Freunde unterwarfen sich im Juni 1824, er lieferte sich der griechischen Regierung aus. 1825 zum Oberfeldherrn ernannt, konnte er doch nicht die Eroberung Moreas durch Ibrahim Pascha hindern und trat nur noch einmal 1832 nach der Ermordung Capodistrias hervor. — Von den beiden an letzter Stelle genannten Philhellenen ist nur Hastings (nicht Hasting, wie Goethe schrieb) durch die Vernichtung von sieben türkischen Kriegsschiffen im Hafen von Salona berühmt geworden.

kommen der Einbildungskraft physiognomisch zu Hülfe, und wenn alle die achtzehn zusammen sind, werden uns die personae dramatis gar entscheidend vor Augen stehen. Auch der Schauplatz wird uns klärer, da sonst keine Einbildungskraft die verwickelten Lokalitäten sich erschaffen könnte. Diesmal sehen wir die nur durch Hunger bezwingliche Burg Palamides über Napoli di Romania und das Hafenfort Bourdzi vor der eben genannten Stadt, die wir neugierig sind, auch im Bilde kennen zu lernen.

Tausend und Eine Nacht.

Deutsch. Breslau 1827. Zweite Auflage.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 413—414.)

Der Kunstfreund erblickt hier merkwürdige, durch besondere Aufmerksamkeit des Verlegers zugefügte Titelblätter, gezeichnet von Herrn von Schwind in Berlin, in Holz geschnitten von dem Engländer Watts.

Es möchte schwer sein, die guten Eigenschaften dieser Arbeiten in wenig Worte zu fassen. Sie sind als Vignetten zu betrachten, welche mit einem geschichtlichen Bildchen den Titel zieren, dann aber arabeskenartig an beiden Seiten herauf- und herabgehen, um ihn anmutig einzufassen.

Wie mannigfaltig-bunt die Tausend und Eine Nacht selbst sein mag, so sind auch diese Blätter überraschend abwechselnd, gedrängt ohne Verwirrung, rätselhaft aber klar, barock mit Sinn, phantastisch ohne Karikatur, wunderlich mit Geschmack, durchaus originell, daß wir weder dem Stoff noch der Behandlung nach etwas Ähnliches kennen.

---

1. Tausend und Eine Nacht. Die Übersetzung, verfaßt von M. Habicht, Fr. H. v. d. Hagen und Karl Schall, erschien zuerst in Breslau 1824 in fünfzehn Bänden (vergl. Schuchardt I, S. 227, Nr. 148). — Wenn H. Holland, der Biograph Schwinds, die obige Notiz „eine wahrhaft dithyrambische Anerkennung" nennt, so läßt ihn die Begeisterung für seinen Helden wohl mehr hineinlegen, als Goethe auszudrücken beabsichtigte. Allerdings sind Goethes obige Worte wohl die früheste, glänzende Anerkennung, welche der nachmals so berühmte Maler als Illustrator gefunden hat. Diese fünfzehn Vignetten zu „Tausend und Eine Nacht" zählen neben den Zeichnungen zu Beethovens „Fidelio" und zu Mozartschen Opern zu den wenigen Arbeiten, die aus Moritz von Schwinds (geboren 1804) frühester, noch halb dilettantischer, vorwiegend von Erwerbsrücksichten geleiteter Kunstthätigkeit während seiner unregelmäßigen Studien an der Wiener Akademie (1821—1823) erwähnenswert geblieben sind. Obschon seine Laufbahn in kunsthistorischem Sinn erst 1828 mit seiner Übersiedelung nach München, zu Cornelius, beginnt, lassen diese Vignetten doch bereits seine romantisch-gemütvolle naive Auffassung, seinen graziösen Formensinn und sein meisterliches Stilgefühl wohl ahnen. Jedenfalls ist mit Recht betont worden (Fr. Pecht), daß Goethes Worte „merkwürdig auch den fertigen Meister, nicht nur den Anfänger" charakterisieren.

Rauchs Basrelief am Piedestal von Blüchers Statue.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 415—418.)
(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Band. 1832. S. 50—53.)

Es war als eine schöne Belohnung ernstlich und unausgesetzt strebender Künstler anzusehen, daß zu der Zeit, wo ihre Landsleute sich im Krieg durch große Thaten verherrlicht hatten, auch sie in den Fall kamen, durch meisterhafte Bildwerke den Dank zu beurkunden, welchen die Nation für so große Verdienste schuldig zu sein mit fröhlichem Enthusiasmus aussprach. Denn kaum hatte sich Deutschland von dem beschwerlichsten Druck erholt, kaum war es zu dem Wiederbesitz mancher geraubten Kunstschätze gelangt, als man schon in Rostock und Breslau den Gedanken verfolgen konnte, den gefeierten Helden der Zeit im Bilde aufzustellen.

Was zu Ehren der Generale Bülow und Scharnhorst geschehen, ist uns bekannt, wobei wir, unsern nächsten Zweck im Auge, nur bemerken wollen, daß in den diesen Statuen bei-

1 f. Rauchs Basrelief . . Statue. Unter dem angegebenen Titel erschien der Aufsatz im vierten Bande der nachgelassenen Werke, nachdem der erste Teil in wesentlich abweichender Gestalt bereits in Kunst und Altertum gedruckt war. Da die zweite Fassung, obwohl erst nach Goethes Tode erschienen, sicher von ihm redigiert ist, geben wir die Varianten der ersten (A) unter dem Texte. — Titel in A: „Vorzüglichste Werke von Rauch, Text von Wagner. Zwei Lieferungen. Berlin 1827". — Siehe Eggers, Goethe und Rauch. Berlin 1889, besonders Goethes Brief vom 11. März 1828. — 6. wo, A da. — 7. verherrlicht hatten, A verherrlichten. — 8. in den Fall kamen, A im Falle waren. — 10. aussprach. In A folgt: „Hier ist vor allem die Plastik gemeint und wir erfreuen uns nunmehr der vorgemeldeten Abbildungen." — Denn fehlt in A. — 13. Rostock. Vergl. S. 295, Z. 1. — Breslau. Rauchs Blücherdenkmal, 1827 enthüllt. — 16 ff. Was zu Ehren . . . daß in den, A Vorgemeldetes Heft läßt uns nun vorerst erfahren, was in Berlin zu Ehren der Generale Bülow und Scharnhorst geschah. Die Gestalten beider hat der Künstler zwar in Uniformen und Kleidungen neuester Zeit, durch geschmackvolle Behandlung jedoch, und besonders durch den Faltenwurf der Mäntel, mit einem kunstgemäßen Stil zu schmücken gewußt. Hierbei wollen wir bemerken, daß in den . . . — Bülow und Scharnhorst. Rauchs Denkmäler derselben in Berlin, 1822 enthüllt.

gefügten Basreliefen im antiken Sinne ideale allegorische Gestalten dem neuern Leben angeeignet worden.

Hier aber haben wir sogleich von dem Übergang in das Reelle, welches einer ausgebildeten Kunst auch gut ansteht, und von einem großen Basrelief zu reden, welches am Piedestal der nunmehr in Berlin aufgestellten Blücherischen Statue sich befindet und durch die besondere Gunst des Künstlers uns in einem wohlgeratenen Abguß vor Augen gebracht ist.

Wer in Darstellungen solcher Art immer ein altertümliches Kostüm vor sich zu sehen gewohnt war, dem mag das völlig Moderne dieses Basreliefs beim ersten Anblick auffallend erschienen sein. Wer jedoch eine Zeit lang daran hin und hergegangen, wird sich gar bald überzeugen, wie sehr eine solche Darstellung der Denkweise des Volks gemäß sei, das nicht sowohl fragt, was die Figuren bedeuten, als was und wer sie seien, das sich erfreut, Porträte und National-Physiognomien darauf zu finden, das sich die Geschichte vorerzählt oder erzählen läßt und das Symbolische, was dergleichen Kunstwerke immer behalten, doch zuletzt erklärlich und faßlich findet.

1. ideale, A ideelle. — allegorische Gestalten, am Bülowdenkmal dreimal „die kämpfende und siegende Viktoria", am Scharnhorstdenkmal „die bewaffnende und die in der Kriegswissenschaft wie im Kriegshandwerk unterrichtende Minerva". — 2. neuern, A neueren. — 3. Hier aber haben wir sogleich, A Denn wir haben sogleich. — 5 ff. Piedestal ... ist. Über das Relief, das „dritte Feld vom Piedestal Blüchers in Berlin, Teil des daran angebrachten Kriegszugs der Preußen von Breslau nach Paris darstellend" (Rauch an Goethe 18. Januar 1828) vergl. Eggers, Chr. Daniel Rauch. II, S. 149 ff. — der nunmehr ... durch die, A der Blücherischen Statue, die nunmehr in Berlin aufgerichtet steht, befindlich und durch die. — 7. uns, A nunmehr. — 7 f. in einem ... gebracht ist. Goethe besaß (Schuchardts Verzeichnis II, 338, Nr. 139) zwei Reliefs vom Fußgestell zu Blüchers Standbild in Berlin: die „Bewaffnung Preußens" und „Kriegsleben". Von den verkleinerten Metallkopieen Brandts nach den Reliefs des Blücherpostaments hatte Rauch Goethen schon am 18. Oktober 1827 eingehend berichtet. Am 3. November 1827 erbat sich Goethe den Abguß „eines Teils" der Basreliefs, und erhielt sie bald darauf (vergl. Rauch an Goethe 28. Januar 1828). Am 11. November 1828 schreibt Goethe an Rauch: „Das wohlgedachte Basrelief hat unseren Kunstfreunden heiteren Beifall abgelockt und wohlgesinnte Patrioten an die zwar gefahrvolle, aber doch glücklich vorübergegangene Epoche köstlich erinnert." — 9 ff. Wer in ... was die Figuren bedeuten, als, A Wir wollen nicht läugnen, daß in einer Darstellung der Art, uns, die wir immer in solchem Falle das altertümliche Kostüm vor uns zu sehen gewohnt sind, im Anfange das völlig Moderne gewissermaßen auffallend gewesen; da aber alles, die Gewänder zumal mit Geschmack und lobenswürdiger Beobachtung der Flächen behandelt ist, wir überdem auch nunmehr länger als ein Halbjahr daran hin- und hergehen, so sind wir gewissermaßen in die Denkart des Volks eingeweiht, das sich nun ebenfalls eine gute Zeit daran hin- und herbewegt und nicht sowohl fragt, was die Figuren bedeuten, als ... — 15. das fehlt in A. — 16. das fehlt in A. — 18. was, A das. — 19. faßlich findet. In A folgt: Der Beweis davon ergiebt sich uns schon lange, so oft vor den uns gegönnten Abguß ein Beschauer das erste Mal hintritt. Der Anblick erregt Erstaunen und Bewunderung, man glaubt etwas Verworrenes vor sich zu erblicken. Wissensluft, Neugierde folgt hierauf, man entwickelt sich selbst die Gruppen, aber man verlangt doch gar bald ein ausgesprochenes Wort, um den Sinn vollkommen zu fassen. Nun haben wir uns hiezu eine faßliche Formel gebildet, welche freilich in Gegenwart des

Es stellt nun diese reich ausgestattete Tafel den nach einem zaudernden, unentschiedenen Feldstreit kühn beschlossenen Marsch nach Paris vor. Die Ungewißheit, worin das Kriegsschicksal bisher schwebte, wird durch einen Fragenden angedeutet, welcher sich bei einem Begegnenden erkundigt, in wie fern hier abermals von einem Marsch und Gegenmarsch die Rede sei. Er wird berichtet, daß das große Unternehmen seiner Entscheidung entgegensehe. In der Mitte ist anmutig und natürlich ein Bivouak angebracht; man schläft und ruht, man siedet und liebelt, als wenn die ungeheuren Kriegswogen nicht umher brausten und strömten. Die Reiterei strebt um diesen Mittelpunkt herum, von schlechtem Boden auf die Chaussee, wird aber wieder herabbeordert, um der Infanterie Platz zu machen. Das Auf- und Abstrebende dieser Massen giebt nun dem Ganzen eine symmetrische, gleichsam Zirkelbewegung, indes die Infanterie und Artillerie im Grunde horizontal einherzieht. Am Ende zur rechten Seite der Zuschauer steht, an das Pferd gelehnt, ein meisterlicher Mann, diesmal die Lanze in der Hand, einen jüngern belehrend; am entgegengesetzten Ende zur Linken liegt, wohlgebildet, halb nackt, ein Erkrankter oder Toter, damit die Erinnerung an Gefahr und Leiden mitten in diesem Lebensgewühl nicht fern bleibe.

Gewiß sind auf den drei übrigen Basreliefen korrespondierende, zum Ganzen sich einende Darstellungen mannigfaltig ausgeführt. Es ist nicht möglich, ein anmutigeres Rätsel aufzustellen. Offenbar erkennt man absichtliche Porträte, und wie viele mögen sich noch daraus vermuten und ahnen lassen! Warum sollte ein damals Mitwirkender nicht sich selbst erkennen? oder warum nicht ihn ein Freund? besonders wenn die Montur oder irgend eine Abzeichnung die Vermutung unterstützt. In diesem Sinne wünschten wir wohl selbst umherzugehen, um den ganzen Verlauf gehörig zu betrachten und zuerst und zuletzt jenem vorwärts herrschenden Helden unsere Verehrung mitzubezeigen.

Kunstwerkes mannigfache Anwendung erleidet, aber so wie wir sie niedergeschrieben nicht mitzuteilen ist. Im ganzen ist's nicht möglich, den Augen ein anmutigeres Rätsel darzubieten, welches an Ort und Stelle durch die Reihenfolge der Bilder sich befriedigend auflösen muß.

1 ff. Es stellt nun ꝛc. Das Folgende fehlt in A. — 22. übrigen Basreliefen. Vergl. Eggers a. a. O. — 24 ff. Offenbar ... unterstützt. Die Stelle stützt sich auf die folgenden Worte aus Rauchs Brief vom 28. Januar 1828: „Jeder glaubt unter den Gesichtern der Straße sein eignes, oder das seines Freundes, wieder zu erkennen, besonders wenn das Montierungsstück seine Meinung unterstützt.“

Heroische Statuen von Tieck.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 418.)

Für das Gesellschaftszimmer Ihro K. H. der Frau Kronprinzeß von Preußen hat Herr Professor Tieck funfzehn Statuen, etwa halbe Lebensgröße, ausgeführt, welche, gehörig aufgestellt, einer günstigen Wirkung nicht ermangeln werden. Die Gegenstände sind aus der ersten und zweiten Epoche der griechischen Mythologie. Eine Kassandra haben wir hier vor Augen, an der man das Studium der Natur in dem Sinne der Antiken mit Vergnügen gewahr wird. Scheu und Anmut finden sich in diesem Bilde weislich vereinigt, so daß das Tragische der Situation sich zwar noch immer durchahnen läßt, aber eine eher wohlgefällige als bängliche Empfindung erregt. Alle zusammen im Komplex, mit architektonischer Klugheit aufgestellt, können einer schönen und zugleich prächtigen Wirkung nicht verfehlen.

---

1. Heroische Statuen von Tieck. Im ersten Druck ohne Titel. Der Berliner Bildhauer Friedrich Tieck (1776—1851), der nach der frühesten Schulung bei Schadow den wesentlichsten Einfluß durch David in Paris empfangen hatte, war seit 1801 mit Goethe bekannt. Für das Schloß in Weimar arbeitete er eine Reihe von Reliefs, ferner zahlreiche Büsten (Goethebüste 1801 und 1820, Zarncke, Verzeichnis Nr. 91 und 94). Die oben gewürdigten späteren Werke (beendet 1829) im Berliner Königlichen Schloß — Tieck ging nach längerem Aufenthalt in Rom, München und Carrara 1819 endgültig nach Berlin — zählen zu seinen hervorragendsten Schöpfungen, sind jedoch minder bedeutend, als seine zahlreichen Arbeiten für das dortige Schauspielhaus. Die Originale dieser Statuen befinden sich „in der unter Friedrich Wilhelm III. durch Schinkel im Berliner Königlichen Schloß für das kronprinzliche Paar eingerichteten Wohnung, und zwar in dem für die Kronprinzessin Elisabeth bestimmten, ehemaligen Konzertzimmer Friedrichs des Großen". Rauch hatte über Tiecks Thätigkeit an diesen Werken Goethen am 30. November 1825 berichtet, und Goethe bereits in seiner Antwort vom 20. Dezember den Wunsch nach einigen Abgüssen davon ausgesprochen. Am 18. Oktober 1827 nahm Rauch Gelegenheit, von neuem von diesen Statuen zu sprechen und den Wunsch hinzuzufügen, daß der Großherzog eine dieser Figuren in Marmor ausführen lasse. Darauf erwiderte Goethe am 3. November: „Könnten Sie mir eins der bemerkten Modelle im Abguß zusenden, so würde Gelegenheit finden, meinen guten Willen in Empfehlung solcher Arbeiten zu bethätigen." Vier Briefe Goethes an Fr. Tieck sind in den „Recensionen und Mitteilungen über bildende Kunst" 1864, Nr. 21 abgedruckt. Vergl. Bd. 24, S. 120 und Bd. 25, S. 126.

Fassaden zu Stadt- und Landhäusern, von C. A. Menzel. 4 Hefte. Berlin 1828.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 418—419.)

Dieses Werk, in dessen letztem Hefte auch Entwürfe zu Kirchen enthalten sind, macht uns mit dem geistreichen Zögling einer geistreichen Schule bekannt. Es wird Meistern und Jüngern willkommen sein. Bei einer unleugbaren Gründlichkeit gewährt es heitere Blicke auf das, was in Städten und auf dem Lande wünschenswert wäre, und wir dürfen es den Bau- und Verzierungskünstlern zu Beurteilung und Anwendung gar wohl empfehlen.

Sodann bemerken wir, daß für die innere Ausstattung solcher Häuser jene durch Herrn Zahn neuerlich wieder lebhaft angeregte Verzierungsweise römischer Privatgebäude höchst passend würde erfunden werden.

---

1. Fassaden zu Stadt- und Landhäusern. Berlin 1826—1833. 30 Hefte in gr. Fol. Menzel war königl. preußischer Bauinspektor in Berlin. — 13. durch Herrn Zahn. Vergl. S. 545 und 596 ff.

Verzeichnis der geschnittenen Steine in dem königlichen Museum der Altertümer zu Berlin.

1827.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Band. 1832. S. 72—77.)
(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 419—420.)

Unter vorstehendem Titel ist eine im Auszug abgefaßte deutsche Übersetzung der von Winckelmann französisch herausgegebenen „Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch". Florence 1749, erschienen, nach welcher gegenwärtig noch die ganze Sammlung der Originale geordnet ist, und ihr zufolge auch die Sammlung der davon genommenen Abdrücke, welche von Karl Gottlieb Reinhardt gefertigt worden und in zierlichen Kasten, auf das Schicklichste angeordnet, zu nicht geringer Erbauung vor uns stehen.

Der große Wert geschnittener Steine überhaupt ist so allgemein anerkannt, daß hievon etwas zu sagen als überflüssig angesehen werden möchte. Nicht allein von dem kunstkennenden,

1 f. Verzeichnis der geschnittenen Steine 2c. Der erste Druck (A) enthält nur einen kleinen Teil des Ganzen. — 6. Unter vorstehendem ... im Auszug, A Vorstehenden Titel führt eine im Auszug. — 7 f. Winckelmann ... Stosch. Vergl. Bd. 27, S. 63, Z. 1 Anm. und S. 76, Z. 23 Anm. Goethe besaß diese Sammlung von Abdrücken selbst. Vergl. Schuchardt a. a. O. II, S. 344, Nr. 270. — 9. erschienen fehlt in A. — 12. worden fehlt in A. — 13. angeordnet, A gereiht. — 14. vor uns stehen. In A folgt nur noch: Es sind deren bei vierthalbtausend, und schon ist der Künstler im Falle, sehr viel mehr den Liebhabern mitzuteilen. Die königlichen älteren Sammlungen werden gleichfalls hinzugefügt, nicht weniger was von Marchand und Pichler herrührt. Die bedeutende Sammlung des Prinzen Heinrich von Preußen, mitgeteilt durch Bildhauer Wichmann, desgleichen was sich im Besitz des Dr. Partey, Bancodirektor Döbler, Geheimerat Kohlrausch befindet und befand, und gar manches andere ward angeschlossen, um die Sammlung auf eine ungemeine Weise zu bereichern. Auch verfertigt der Künstler Pasten von allen diesen, nicht weniger Pasten von modellierten Profil-Porträten, indem solche vorher durch die Maschine ins Kleine gebracht worden. Bei der großen Förderung, welche die Künste aller Art gegenwärtig in Berlin erfahren, und bei dem reichen Zufluß von Kunstwerken steht zu erwarten, daß die Sammlung des Herrn Reinhardt in kurzem dem Liebhaber den reichsten Schatz zur Auswahl darbieten werde.

fühlenden, höhern Altertum wurden sie geschätzt, gebraucht, gesammelt, sondern auch zu einer Zeit, wo es nur auf Pracht und Prunk angesehen war, als Juwel betrachtet, und so wurden sie ganz zuletzt ohne Rücksicht auf die eingegrabene Darstellung zur Verzierung der heiligen Schreine, womit hochverehrte Reliquien umgeben sind, in Gesellschaft anderer Edelsteine verwendet, wie denn in einem solchen die Gebeine der heiligen drei Könige zu Köln verwahrt werden, ungeachtet so manchen Glückswechsels.

Von der größten Mannigfaltigkeit ist ferner der Nutzen, den der Kunstfreund und Altertumsforscher daraus zu ziehen vermag. Hievon werde nur ein Punkt hervorgehoben: Die Gemmen erhalten uns das Andenken verlorner wichtiger Kunstwerke. Der höhere gründliche Sinn der Alten verlangte nicht immer ein anderes, neues, nie gesehenes Gebilde. War der Charakter bestimmt, aufs Höchste gebracht, so hielt man an dem Gegebenen fest, und wenn man auch, das Gelungene wiederholend, aus- und abwich, so strebte man doch immer, teils zu der Natur, teils zu den Hauptgedanken zurückzukehren.

Wenn man denn nun auch die Behandlung der besondern Darstellungsarten dem Zweck, dem Material anzueignen verstand, so benutzte man das Gegebene als Kopieen und Nachahmung der Statuen, selbst im kleinsten, auf Münzen und geschnittenen Steinen. Deswegen denn auch beide einen wichtigen Teil des Studiums der Alten ausmachen und höchst behülflich sind, wenn von Darstellung ganz verlorner Kunstwerke oder von Restauration mehr oder weniger zertrümmerter die Rede ist. Mit aufmerksamer Dankbarkeit ist zu betrachten, was besonders in den letzten Zeiten auf diesem Wege geschehen ist; man fühlt sich aufgefordert, daran selbst mitzuwirken, durch Beifall erfreut, unbekümmert um den Widerspruch, da in allen solchen Bemühungen es mehr um das Bestreben als um das Gelingen, mehr um das Suchen als um das Finden zu thun ist.

Auf die Person des Sammlers, Philipp Baron von Stosch, aufmerksam zu machen, ist wohl hier der Ort. Der Artikel des Konversationslexikons wird hier wie in vielen andern Fällen teils befriedigen, teils zu weiterm Forschen veranlassen. Wir

7. Gebeine ... drei Könige. Das Hauptwerk der niederrheinischen Email- und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Vergl. Fr. Bock, Der Kunst- und Reliquienschatz des Kölner Doms. 1870.

sagen hier lakonisch nur so viel: Er war zu seiner Zeit ein höchst merkwürdiger Mann. Als Sohn eines Geistlichen studiert er Theologie, geht freisinnig in die Welt, mit Kunstliebe begabt, sowie persönlich von Natur ausgestattet; er ist überall wohl aufgenommen und weiß seine Vorteile zu benutzen. Nun erscheint er als Reisender, Kunstfreund, Sammler, Weltmann, Diplomat und Wagehals, der sich unterwegs selbst zum Baron konstituiert hatte und sich überall etwas Bedeutendes und Schätzenswertes zuzueignen wußte. So gelangt er zu Seltenheiten aller Art, besonders auch zu gedachter Sammlung geschnittener Steine.

Es wäre anmutig, näher und ausführlicher zu schildern, wie er in den Frühling einer geschichtlichen Kunstkenntnis glücklicherweise eingetreten. Es regt sich ein frisches Beschauen altertümlicher Gegenstände; noch ist die Würdigung derselben unvollkommen, aber es entwickelt sich die geistreiche Anwendung klassischer Schriftsteller auf bildende Kunst; noch vertraut man dem Buchstaben mehr als dem lebendig geformten Zeugnis. Der Name des Künstlers auf dem geschnittenen Steine steigert seinen Wert. Aber schon keimt die erste wahrhaft entwickelnde, historisch folgerechte Methode, wie sie durch Mengs und Winckelmann zu Heil und Segen auftritt.

Von den fernern Schicksalen der Gemmensammlung, die uns hier besonders beschäftigt, bemerken wir, daß nach dem Tode des Barons ein Neffe, Philipp Muzel-Stosch, mit vielem andern auch das Kabinett ererbt; es wird eingepackt und versendet, ist durch Unaufmerksamkeit der Spediteurs eine Zeit lang verloren, wird endlich in Livorno wiedergefunden und kommt in Besitz Friedrichs des Großen, Königs von Preußen.

Es gab frühere Abgüsse der Sammlung; aber die Versuche, gestochen und mit Anmerkungen herauszukommen, mißlingen. Einzelne Steine kommen im Abdruck in verschiedene Daktyliotheken, in Deutschland in die Lippertsche, in Rom in die Dehnische, und fanden sich auch wohl einzeln hie und da bei Händlern und in Kabinetten. Der Wunsch, sie im ganzen zu besitzen und zu übersehen, war ein vieljähriger bei uns und andern Kunstfreunden;

32. die Lippertsche. Die berühmte, 3000 Exemplare zählende, von dem Meißener Zeichner und Bildformer Philipp Daniel Lippert (1702—1785) zusammengestellte Sammlung von Gipsabdrücken antiker Gemmen. Vergl. Bd. 27, S. 51, Z. 23 Anm. — Dehnische. Sammlung von Schwefelabdrücken, Katalog von Fr. M. Dolce (E. Qu. Visconti?). Über Goethes Sammlungen von Gemmenabdrücken siehe Schuchardt a. a. O. II, S. 344 ff.

er ist gegenwärtig auf das Angenehmste erfüllt und dieser angebotene Schatz mit allgemeiner Teilnahme zu begrüßen. Wir eilen zur Bekanntmachung des Nächsten und Nötigen.

Hier ist Goethes Aufsatz abgebrochen. Aus einem beiliegenden Schema ergiebt sich nun, daß seine Absicht gewesen, noch über folgende Punkte zu reden:

Geschichte des Künstlers Reinhardt.
Welcher jetzt sowohl Glaspasten als Massenabdrücke den Liebhabern gegen billige Preise überliefert.
Die Sammlung im einzelnen sorgfältig durchzugehen.
Die vorzüglichsten Stücke, schon bekannt, kürzlich hervorzuheben.
Weniger bekannte gleichfalls ins Licht zu stellen.
Aufmerksamkeit auf Nachbildungen wichtiger alter Kunstwerke.
Auf geistreiche Vermannigfaltigung mythologischer Gegenstände.
Auf geschmackvolle Scherze.
Dergleichen in Kinderspielen.
Emblemen.
Und sonstigen Darstellungen aller Art.

---

4 ff. Hier ist ... reden. Zusatz der Herausgeber der nachgelassenen Werke in der Ausgabe letzter Hand.

Granitarbeiten in Berlin.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 420—422.)

Die Granitgeschiebe mannigfaltiger Art, welche sich bald mehr bald weniger zahlreich in den beiden Marken beisammen oder verteilt finden, wurden seit ungefähr acht Jahren bearbeitet und architektonisch angewendet, und der Wert dieser edlen Gebirgsart, wie sie von den Alten hochgeschätzt worden, auch nunmehr bei uns anerkannt. Der erste Versuch ward bei dem Piedestal von Luthers Standbilde gemacht; sodann verfertigte man daraus die Postamente an der in Berlin neuerbauten Schloßbrücke. Man fing nun an weiter zu gehen, große Geschiebe zu spalten und aus den gewonnenen Stücken Säulenschäfte zu bearbeiten, zugleich Becken von sechs Fuß Diameter; welches alles dadurch möglich ward, daß man sich zur Bearbeitung nach und nach der Maschine bediente. Die beiden Steinmetzmeister Wimmel und Trippel haben sich bis jetzt in diesen Arbeiten hervorgethan. Piedestale, Grabmonumente, Schalen und dergleichen wurden teils auf Bestellung, teils auf den Kauf gefertigt.

Vorgemeldete Arbeiten waren meistens aus den Granitmassen, welche sich um Oderberg versammelt finden, gefertigt. Nun aber unternahm Herr Bauinspektor Cantian eine wichtigere Arbeit.

9 ff. Luthers Standbild in Wittenberg, Gottfried Schadows letztes Hauptwerk (1821). Die Arbeit an diesem frühesten Granitpostament führte das 1776 begründete Wimmelsche Steinmetzgeschäft in Berlin aus, das nachmals für Rauch häufig thätig war (Piedestale für das Denkmal Friedrich Wilhelms I. in Gumbinnen, York und Gneisenau in Berlin u. a.). Über die Wiederaufnahme der in Vergessenheit geratenen Technik der Granitbearbeitung und die Verwendung des Granits für dekorative Plastik vergl. Eggers, Chr. Dan. Rauch. II, S. 96. Das älteste Beispiel seiner Anwendung in großem Maßstab in Berlin bieten die vier Säulen des Mausoleums in Charlottenburg (1820), ebenfalls von Wimmel ausgeführt. Vergl. auch: Berlin und seine Bauten. Herausgegeben vom Architekten-Verein. Berlin 1877. II, S. 245. — 21. Cantian, später Baurat. Auch er ist an den Steinmetzarbeiten der Denkmäler Rauchs (Piedestale von dessen Standbild Gneisenaus und dem Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin u. a.) beteiligt. Cantian hat sich durch eine auch in Goethes Besitz (Schuchardt I, S. 221, Nr. 66) befindliche Publikation von Peter Vischers Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg auch kunsthistorisch

Der große Granitblock auf dem Rauhischen Berge bei Fürstenwalde, der Markgrafenstein genannt, zog die Aufmerksamkeit der Künstler an sich, und man trennte von demselbigen solche Massen, daß eine für das königliche Museum bestimmte Schale von zweiundzwanzig Fuß Durchmesser daraus gefertigt werden kann. Zum Polieren derselben wird man hinreichende Maschinen anwenden und durch die Vervollkommnung derselben es dahin bringen, daß die zu edler Möblierung so notwendigen Tischplatten um einen billigen Preis können gefertigt werden.

Von allen diesen liegen umständliche Nachrichten in unsern Händen; wir enthalten uns aber, solche abdrucken zu lassen, weil wir hoffen können, daß das Berliner Kunstblatt uns hievon nach und nach in Kenntnis setzen werde. Indessen fügen wir zu näherem Verständnis des Vorhergehenden folgendes hinzu.

---

verdient gemacht. Auf ihn geht u. a. der Entwurf der wenig glücklichen Friedenssäule auf dem Belle-Alliance-Platz in Berlin zurück. Die Granitschale, welche 1827 unter seiner Leitung gearbeitet wurde, hat circa 7 m Durchmesser und ein Gewicht von 1500 Zentnern. Ursprünglich sollte sie in der Rotunde des Museums aufgestellt werden, fand ihren Platz dann jedoch außen vor der Freitreppe.

Der Markgrafenstein
auf dem Rauhischen Berge bei Fürstenwalde, von Julius Schoppe an Ort und Stelle gezeichnet und von Tempeltey lithographiert.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 422—423.)

Es ist von nicht geringer Bedeutung, daß uns dieser Granitfels in seiner ganzen kolossalen Lage vor Augen erhalten wird, ehe man ihn, wie jetzt geschieht, zu obgedachten Arbeiten benutzte. Er liegt auf dem linken Spreeufer, sechs Meilen von Berlin aufwärts, Fürstenwalde gegenüber und, verhältnismäßig zu jenen Gegenden hoch genug, bei 400 Fuß über der Meeresfläche, und zwar nicht allein, sondern es finden sich in dessen Nähe noch zwei andere, ein schon bekannter und ein erst neuerlich entdeckter. Der Gipfel der Rauhischen Berge, ungefähr dreihundert Schritte nördlich von dem Markgrafenstein, erhebt sich 450 Fuß über das Meer.

Das Dorf liegt niedriger, auf einem lettenreichen Plateau, dessen Boden gegen den Fluß nicht allmählich abhängend ist, sondern ungefähr auf halbem Wege sehr bestimmt und scharf über dem mittlern Wasserstand des Flusses absetzt. Die untere Ebene besteht aus echt märkischem Sand. Dieses linke Ufer ist auf- und abwärts reich an kleineren Granitblöcken.

Diese Gegend ist höchst merkwürdig, da eine so bedeutende Höhe hier vorwaltet und die Spree von ihrem Weg nach der Oder zu dadurch abgelenkt scheint.

Hierüber dürfen wir nun von Herrn Direktor Klöden, in

1 f. Der Markgrafenstein auf dem Rauhischen Berge. Am 29. Mai 1828 fragte Goethe bei Zelter an, ob das Fürstenwalde zwischen Berlin und Frankfurt a. O. gemeint sei und ob die sogenannten Rauhischen Berge auf dem rechten Ufer der Spree, welche sich hier nach Westen biegt, gelegen seien. Goethes Lokalbeschreibung gründet sich jedenfalls auf die darauf durch Cantian erteilte Antwort, die Zelter in seinem nächsten Briefe erwähnte. — 3. Tempeltey. In Kunst und Altertum „Tempeldey". — 25. Herrn Direktor Klöden. Karl Friedrich von Klöden (1786—1856), Natur- und Geschichts-

Fortsetzung seiner Beiträge zur mineralogischen und geognostischen Kenntnis der Mark Brandenburg, die sichersten Aufklärungen erwarten, wie wir ihn denn um Plan und Profil jener Gegenden ersuchen möchten. Glücklich würden wir uns schätzen, wenn Granit hier wirklich in seiner Urlage anstehend gefunden würde und wir uns der bescheidenen Auflösung eines bisher allzustürmisch behandelten wichtigen geologischen Problems näher geführt sähen.

---

forscher, Begründer der ersten Gewerbeschule im preußischen Staate, die Goethe in einem der folgenden Artikel (S. 571) rühmt. Die hier erwähnten „Beiträge zur mineralogischen und geognostischen Kenntnis der Mark Brandenburg" erschienen von 1828—1837 in den Programmen dieser Schule.

Elfenbeinarbeiten in Berlin.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 423—424.)

Ein Künstler Namens G. Gerber ist uns durch Arbeiten in Elfenbein auf eine angenehme Weise bekannt worden.

Es ist der Natur gemäß, daß da, wo die Kunst lebhaft waltet, wo ihre ersten Fundamente tüchtig gelegt sind, sie nachher über alle Arten von Stoff sich verbreitet und, wenn sie sich bequem in dem nachgiebigen Thon auszudrücken erlangt hat, sodann auch den härtesten Edelstein nicht scheut, um denselben mit Gestalt noch ferner zu veredlen.

Die Elfenbeinarbeiten sind in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch Porzellan- und Biskuitfiguren, auch durch andere Stoffe und auf andere Weise vertrieben worden, und doch ist die Masse, welche uns die Elefantenzähne darbieten, eine der angenehmsten für den Blick, der leichtesten für die Behandlung.

Wenn wir nun auch keine Götterbilder darin mehr aufzustellen haben, so möge es uns genug sein, wenn obgenannter Künstler uns wieder auf eine gefällige Weise daran erinnert; und da der Seelenfreund die Gestalten verehrter, geliebter Personen gern in jedem Material erblickt, so hat es uns durchaus wünschenswert geschienen, dasjenige, was wir zunächst in Erz, in Eisen, Biskuit und sonst erhaben gebildet vor uns sehen, durch die kunstreiche Technik des obengenannten Mannes in Elfenbein und, wenn man will, übersetzt vor Augen zu haben.

Physiognomische Skizzen der Gebrüder Henschel.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 424—425.)

Es wäre ungerecht, über die Miniaturversuche dieser immerfort betriebsamen Männer zu schweigen; denn sie bringen uns soeben im allerkleinsten Format den allgemein verehrten und geliebten Naturforscher in Gestalt eines Lehrenden, und so viele Unterrichtete noch immer Lernbegierige nach antiker Weise ganz eigentlich zu seinen Füßen. Wir sind verlangend auf die Folge dieser Abbildungen und wünschen nur, daß sie durchaus mit gleichem Fleiß und Glück mögen durchgeführt werden.

---

1. Gebrüder Henschel, Berliner Zeichner und Kupferstecher. Ihre „Scenen aus Goethes Leben" 1819 ff., „Ifflands mimische Darstellungen für Schauspieler" 1819 ff. und „Der Besuch des Königs am Krankenlager Blüchers" waren schon zuvor in „Kunst und Altertum" besprochen worden. — 5 f. den allgemein ... Lehrenden. Alexander von Humboldt in seinem „prächtigreichen Naturwunderkollegium", das er im Winter 1827 auf 1828 hielt. Vergl. Goethes Briefwechsel mit Zelter Bd. 5, S. 6, 11, 16.

Programm
zur Prüfung der Zöglinge der Gewerbschule,
von Direktor Klöden. Berlin 1828.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 425—426.)

Schon mehrere Jahre bewundern und benutzen wir die durch Herrn Beuth herausgegebenen Musterblätter, welche mit so viel Einsicht als Aufwand zum Vorteil der preußischen Gewerbschulen verbreitet worden; nun erfahren wir, daß abermals 37 Kupfertafeln für Zimmerleute, 9 Vorlegeblätter für angehende Mechaniker, beide Werke mit Text, ausgegeben werden. Gedachtes Programm belehrt uns von der umfassenden Sorgfalt, womit jener Staat sich gegen die unaufhaltsam fortstrebende Technik unsrer Nachbarn ins Gleichgewicht zu stellen trachtet, und wir haben die Wirksamkeit eines solchen Unterrichts auch an einigen der Unsern erfahren, welche man dort gastlich aufzunehmen die Geneigtheit hatte.

In der Kürze, wie wir uns zu fassen genötigt sind, dürfen wir sodann aussprechen, daß von jenen Anstalten um desto mehr zu hoffen ist, als sie auch auf Kunst gegründet sind; denn nur dadurch kann das Handwerk immer an Bedeutung wachsen. Indem es alles und jedes hervorzubringen in Stand gesetzt, zu dem Nützlichen durchaus befähigt wird, verherrlicht es sich selbst, wenn es nach und nach auch das Schöne zu erfassen, solches auszudrücken und darzustellen sich kräftig beweist.

In Berlin ist nunmehr eine so große Masse guten Geschmacks, daß der falsche Not haben wird, sich irgend hervorzuthun, und eben jene Gewerbsanstalt, auf höhere Kunstanstalten gegründet, selbst höhere Kunstanstalt, ist durchaus in dem Falle, den reineren Sinn durch vollendete technische Darstellung zu begünstigen.

1ff. Programm ... Klöden. Siehe oben S. 567 Z. 25 Anm

Karl Lehmanns Buchbinderarbeiten.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 426—427.)

Wenn typographisch allgemach die Bücher sich steigern, darf wohl auch der Buchbinder ehrenvoll als Künstler hervortreten. Und wie auf der Kupferplatte sich der Drucker nennt, wenn er aus der Masse der Handwerker sich auszuzeichnen den Mut hat, so finden wir neuerlich den Buchbinder, sich entweder bescheiden inwendig auf kleiner Etikette, oder zuversichtlicher außen am unteren Rande des Rückens mit goldenen Buchstaben anmeldend. Daher zeigt sich denn an dem Saum des Prachtbandes unsers Faust der Name Simier, relieur du Roi, in Goldschrift gar zierlich aufgedruckt.

Von obgenanntem, sorgfältig und geschmackvoll arbeitenden Landsmanne haben wir mehreres zur Hand, was mit englischen und französischen Einbänden gar wohl wetteifern könnte, und wir finden den inwendig beigefügten Namen um so schicklicher, als der Arbeiter dadurch sich selbst das Zeugnis giebt, er habe nicht allein schon längst Gutes geleistet, sondern auch künftig dürfe man seiner Firma das beste Zutrauen gönnen.

---

1. Karl Lehmanns Buchbinderarbeiten. In der Hempelschen Ausgabe erschien die Notiz unter den Aufsätzen zur Litteratur, wohin sie nicht gehört. — 10 f. des Prachtbandes unsers Faust. Es ist die von Goethe in demselben Heft besprochene Ausgabe von Stapfers Übersetzung mit den Kupfern von Delacroix gemeint. Siehe Bd. 32, S. 302.

Nauwerck, Bilder zu Faust.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 428—429.)

Vor wenigen Seiten waren wir veranlaßt, von drei wackern Künstlern zu reden, welche, von unserm Faust aufgeregt, ihr Talent gar verschiedentlich offenbaren wollen. Hier aber nehmen wir Gelegenheit, ihre Namen als Zeugnisse einer ehrenvollen Teilnahme zusammen auszusprechen. Es sind die Herren Cornelius,

1. Nauwerck, Bilder zu Faust. Der Titel ist aus dem Inhaltsverzeichnis des Heftes entnommen. Ludwig Nauwerck zeichnete die Faustillustrationen als künstlerisch nicht unbefähigter Dilettant: er war Kammersekretär in Ratzeburg. Goethe erhielt sechs seiner Blätter schon im Juli 1810 durch Zelter (Bd. 25, S. 27). Die Zeichnungen waren ihm für 200 Thaler zum Kauf angeboten worden, er erwarb sie jedoch nicht, sondern empfahl dies der Erbprinzessin von Mecklenburg-Schwerin. Veröffentlicht wurden sie erst 1826 auf zwölf Blatt vermehrt in Lithographieen zu Hamburg und Leipzig, mit einer Widmung an Goethe. Das erste Heft wurde in „Kunst und Altertum" VI, 1, S. 155 ff. besprochen. Vergl. Karl Engel, Faust-Schriften. Oldenburg 1885. Nr. 1818. Ihre Würdigung bei Alexander Tille, „Die Bilder zu Goethes Faust", Preuß. Jahrbücher, Bd. 72. 1893. Heft II. S. 289 f. und ausführlicher noch in desselben Autors Aufsatz: „The artistic treatment of the Faust Legend. Publications of the English Goethe Society. No. VII. London 1893. S. 151 ff. — 3 ff. Vor wenigen Seiten ... wollen. Auf Cornelius' Zeichnungen zu Faust war angespielt in den Äußerungen eines Kunstfreundes (vermutlich von Meyer) S. 390 f. des Heftes, Goethe hat dieselben schon früher erwähnt in der Reise am Rhein, Main und Neckar (Bd. 23, S. 282 f.) und in den Annalen 1816 (Bd. 25, S. 67 f.). An der zuletzt genannten Stelle war auch der Zeichnungen von Retzsch gedacht, außerdem in den Annalen 1820 (Bd. 25, S. 128). Der Hinweis auf eine kurz vorhergehende Erwähnung kann sich nur auf die angeführte Äußerung eines Kunstfreundes beziehen, die sich dort an Goethes Würdigung Delacroix' anschließt. — 7. Cornelius. Kunsthistorische Bedeutung haben von den oben angeführten Faustillustrationen vor allem diejenigen von Peter Cornelius bewahrt Sie sind das erste Werk, in welchem er als eine völlig eigenartige Künstlerindividualität auf den Schauplatz tritt, mit bewußtem, nationalem Gegensatz gegen die klassizistisch-idealisierende, akademische Richtung der französischen Historienmalerei, mit bewußtem Anschluß an die „Dürer'sche Art". Besonders gilt dies für die ersten sechs Blätter. Diese Zeichnungen wurden Goethen im Mai 1811 von Sulpiz Boisserée in Weimar vorgelegt. Goethes vielerörtertes Urteil über dieselben, besonders in dem Brief an Graf Reinhard und an Cornelius selbst (8. Mai) siehe bei Düntzer a. a. O. S. 268 ff., wo Goethes späteres, stillschweigend ablehnendes Verhalten im Hinblick auf die von Cornelius und Boisserée gewünschte öffentliche Empfehlung zweifellos richtig gedeutet, und die weitere Geschichte dieser Illustrationen eingehend behandelt wird. Dieselbe war längst abgeschlossen, als Goethe die obigen Zeilen schrieb. Schon 1815 sah Goethe die ganze Serie in zwölf Blättern, wie sie von Ferdinand Ruschewey und Thäter gestochen war; 1816 erschien sie ohne Goethes Geleit im Verlag von Wenner in Frankfurt a. M. (vergl. Engel a. a. O. Nr. 1806 bis 1808). Als ein Markstein in Cornelius' Entwickelung sind sie in jeder Corneliusbiographie eingehend gewürdigt. Über ihr Verhältnis zu Goethes Faustidee und den Illustrationen der übrigen oben genannten Künstler vergl. Tille a. a. O. S. 281 ff.

Retzsch und Delacroix, denen ein Vierter, Herr Nauwerck aus Neustrelitz, mit einem zweiten Hefte seiner gleichmäßigen Darstellungen freundlich sich zugesellt. Wir haben schon in dem vorigen Stücke, Seite 155 u. f., seiner in Ehren gedacht und können von dem gegenwärtigen Hefte versichern, daß hier sowohl im Kräftigen als im Malerischen, wie auch an deutlicher Ausführung gewonnen worden, auch der Ausdruck lebendiger und geistvoller sei.

So ward uns denn diese Sendung zur Veranlassung, obgemeldete sämtliche Bemühungen sowie einzelne Arbeiten, als von den Herren Näke und Schnorr, vor uns aufzulegen und mit einander zu vergleichen, wodurch denn das Verhältnis eines jeden besondern Talentes zu dem Gedicht, sodann aber auch zu seinen Mitkünstlern sich hervorthut. Die daraus sich ergebenden Betrachtungen sind für den Kunstfreund angenehm-bedeutend, und wir möchten in der Folge vielleicht geneigt sein, sie mitzuteilen.

---

1. Retzsch. Der Dresdener Friedrich Aug. Retzsch (geboren 1779, gestorben 1857) vollendete seine 26 Zeichnungen zu Faust 1816 (erschienen bei Cotta in Stuttgart; vergl. Engel Nr. 1809—1813, wo die späteren Ausgaben). Die Kritik dieser „populärsten Faustillustrationen" siehe bei Tille S. 282 ff. — Delacroix. Von den 17 Faustillustrationen Eugène Delacroix', den Jugendarbeiten des großen französischen Historienmalers (1799—1863), welche 1828 zu Paris in Steindruck erschienen, hatte Goethe durch Coudray schon 1826 zwei Probeblätter erhalten, über die er sich zu Eckermann (29. November) besonders im Hinblick auf ihren das Dämonische im „Faust" betonenden Charakter sehr rühmend aussprach. Vergl. Tille S. 285 ff. und Engel Nr. 1819. — 11. Näke. Der Historienmaler Gustav Heinrich Näke (geboren 1786, gestorben 1835 als Professor der Dresdener Kunstakademie) veröffentlichte 1811 in Lithographie von Strixner als Gegenstück zu „Egmont und Klärchen" ein Bild: „Begegnung von Gretchen und Faust nach dem Kirchgang" (Original im Leipziger Museum), welches besonders durch die Nachbildung in der „Urania", Taschenbuch für Damen, 1815 (3 Kupfer nach Näke), Verbreitung fand. Vergl. Tille S. 280; Engel Nr. 1803 und 1804. — Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld, der Bruder des berühmten Historienmalers Julius Schnorr von Carolsfeld, geboren 1789 in Leipzig, gestorben 1853 als Kustos der Belvedere-Galerie in Wien, stellte in zwei jetzt daselbst im Hofmuseum (Nr. 22 und 23) befindlichen Gemälden „Faust und Mephisto im Studierzimmer" und „Gretchen im Kerker" dar, welche durch Stich und Lithographie mehrfach veröffentlicht worden sind. Vergl. Engel Nr. 1816 und Tille S. 281.

Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände.

(Über Kunst und Altertum. Von Goethe. Aus seinem Nachlaß herausgegeben durch die Weimarischen Kunstfreunde. Drittes Heft des sechsten und letzten Bandes. 1832. S. 433—453.)

Den nachfolgenden Aufsatz über die Kunst in landschaftlichen Darstellungen lassen wir gebührendermaßen gleich die erste Stelle in gegenwärtigem Heft einnehmen, weil ihn Goethe noch selbst für dasselbe entworfen, an der wirklichen Ausarbeitung aber durch den Tod gehindert worden. Ist diese kleine Schrift auch lückenhaft, wie solche sich unter dem Nachlaß unsers großen dahingeschiedenen Freundes vorfand, so bleibt sie nichts destoweniger eine dem verständigen Kunstliebhaber schätzbare, zu weiterm fruchtbringenden Nachdenken aufregende Arbeit. Allerwärts offenbart sich gründliche Sachkenntnis im Bunde mit einem hellen, eindringenden, das Ganze umfassenden und beherrschenden Geist.

Der eigentlichen Abhandlung über landschaftliche Darstellungen war ein Blatt beigelegt, welches zwar wahrscheinlich früher geschrieben, doch seinem Inhalt nach sich auf dieselbe zu beziehen scheinet und ihr daher schicklich vorangeht. Weil aber das Fragmentarische in Goethes Schrift zwischendurch Erklärungen nötig zu haben schien, so ist überall, was ursprünglich zum Manuskript des Meisters gehört, durch vorgesetzte Häkchen von den Zusätzen unterschieden.

1 f. Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände. Wie aus der Vorbemerkung der Herausgeber sich ergiebt, ist hier eine unvollendete Arbeit Goethes ergänzt. Später wurden noch in dem Abbdruck der Ausgabe letzter Hand (Bd. 44, S. 231—243) von Meyer Zusätze und Erweiterungen hinzugefügt (B). Die in den späteren Drucken fortgefallenen Häkchen zur Hervorhebung von Goethes Eigentum haben wir wieder eingefügt. Die redaktionellen Änderungen der Meyerschen Zusätze in späteren Ausgaben haben wir nicht berücksichtigt.

„Den größten Fehler unterlassener Mitteilung habe begangen, daß ich geglaubt, es müsse alles recht folgerecht einem jeden zukommen, anstatt daß aus dem Folgerechtesten sich jedermann doch nur zueignet, was ihn anmutet."

„Und so mögen Einzelnheiten hier gegeben sein, wie ich sie gegenwärtigen und abwesenden Freunden mitgeteilt oder von ihnen empfangen."

Bildende Kunst.

„Toro Farnese-Hieron."

Unsers Wissens giebt es kein antikes Denkmal von einiger Größe und ausgezeichnetem Kunstverdienst, welches einen Hiero darstellet; daher möchte zu vermuten sein, der Verfasser habe von der wunderschönen Münze des zweiten Hiero, welche auf dem Avers ein herrliches Haupt des Neptunus, auf dem Revers einen geschmackvoll verzierten Dreizack zeigt, zu handeln sich vorgenommen.

„Tizian, kennend die Philostrate."

Scheinet sich hauptsächlich auf landschaftliche Darstellungen von Tizian und vornehmlich auf die Staffagefiguren in denselben zu beziehen, von denen sich allenfalls behaupten läßt, sie seien verwandten Geistes mit jenen Gemälden, welche wir bei Philostratus beschrieben finden; auf die großen historischen Bilder und Bildnisse von Tizian aber wäre solches nicht anwendbar.

„Tiepolos Pest."

„Isaak Major. Einen gewissen großen, obgleich nicht geläuterten Sinn."

„Knüppelbrücke und schlechten Forsthaushalt."

Beides ohne Zweifel veranlaßt durch Kupferstiche der genannten Meister, welche Goethe besaß und hochschätzte.

---

1 ff. Den größten ... hochschätzte fehlt in B. — 13. Münze. Schuchardt II, S. 244, Nr. 71 f. — 22. Vielleicht auch in Bezug auf Tizians „Venusfest" in Madrid. Vergl. S. 360, Z. 29 Anm. — 23. Giov. Battista Tiepolo, der hervorragendste italienische Maler des 18. Jahrhunderts (geboren 1696 in Venedig, gestorben 1770 in Madrid). Die obige Notiz nimmt wohl auf die in Goethes Besitz befindliche, bei Schuchardt I, S. 252, Nr. 193 aufgeführte Zeichnung Bezug. — 24. Isaak Major, Maler und Radierer, geboren in Frankfurt 1576 (?), Schüler von R. Savery und Gille Sadeler, thätig vorzugsweise in Prag und in Wien, gestorben 1630. Schuchardt I, S. 169, Nr. 235.

„Der Künstler peinliche Art zu denken."

„Woher abzuleiten."

„Der echte Künstler wendet sich aufs Bedeutende, daher die Spuren der ältesten landschaftlichen Darstellungen alle groß, höchst mannigfaltig und erhaben sind."

„Hintergrund in Mantegnas Triumphzug."

„Tizians Landschaften."

„Das Bedeutende des Gebirgs, der Gebäude beruht auf der Höhe;

„Daher das Steile."

„Das Anmutige beruht auf der Ferne;

„Daher von oben herab das Weite."

„Hiedurch zeichnen sich aus alle, die in Tirol, im Salzburgischen und sonst mögen gearbeitet haben."

Breughel, Jodokus Momper, Roland Savery, Isaak Major haben alle diesen Charakter.

„Albrecht Dürer und die übrigen Deutschen der älteren Zeit haben alle mehr oder weniger etwas Peinliches, indem sie gegen die ungeheuern Gegenstände die Freiheit des Wirkens verlieren oder solche behaupten, insofern ihr Geist groß und denselben gewachsen ist."

„Daher sie bei allem Anschauen der Natur, ja Nachahmung derselben ins Abenteuerliche gehen, auch manieriert werden."

„Bei Paul Brill mildert sich dieses, ob er gleich noch immer hohen Horizont liebt und es im Vordergrund an Gebirgsmassen und in dem Übrigen an Mannigfaltigkeit nie fehlen läßt."

Das beste der uns bekannt gewordenen Ölgemälde des Paul Brill (er hat auch mehrere große Werke in Fresko ausgeführt) befindet sich in der Florentinischen Galerie und stellet eine Jagd von Rehen und wilden Schweinen dar. Den Farbenton in diesem Bilde möchten wir kühl nennen; er drückt frühe Morgenzeit recht wohl aus und stimmt daher vortrefflich zu den staffierenden Figuren Das Landschaftliche, die Gegend ist schön gedacht, einfach, großartig und gleichwohl gefällig; Licht und Schatten wußte der Künstler zweckmäßig zu verteilen und erzielte dadurch eine ruhige,

1. Vor Der Künstler in B die Überschrift „I. Landschaftliche Malerei. Schematisches." — 19. ungeheuern, B ungeheuren. — 24. Paul Brill (1554—1626). Vergl. S. 398, Z. 8 Anm. Das Bild in der Pitti-Galerie in Florenz. Fresken. Vergl. S. 398 a. a. O. — 25. Vordergrund, B Vordergrunde.

dem Auge angenehme Wirkung; die Behandlung ist zwar fleißig, doch weder geleckt noch peinlich; ein sanfter Lufthauch scheinet durch die Bäume zu ziehen und sie leicht zu bewegen; das Gegenstück ist, wiewohl geringer, doch ebenfalls ein Werk von Verdiensten und stellet eine wilde Gegend dar, wo ein Waldstrom zwischen Felsen und Gestein sich schäumend durchdrängt.

„Eintretende Niederländer."

„Vor Rubens."

„Rubens selbst."

„Nach Rubens."

„Er als Historienmaler suchte nicht sowohl das Bedeutende, als daß er es jedem Gegenstand zu verleihen wußte, daher seine Landschaften einzig sind. Es fehlt auch nicht an steilen Gebirgen und grenzenlosen Gegenden, aber auch dem ruhigsten, einfachsten, ländlichen Gegenstand weiß er etwas von seinem Geiste zu erteilen und das Geringste dadurch wichtig und anmutig zu machen."

Zum bessern Verständnis des Vorstehenden über Rubens gedenken wir hier einer schätzbaren Landschaft desselben im Palast Pitti zu Florenz. Sie stellt die Heuernte dar, ist keck, meisterhaft behandelt, schön erfunden, gut koloriert, mit kräftiger, keineswegs mißfälliger Wirkung des Ganzen. Kundige Beschauer nehmen indessen mit Erstaunen in dem Werk eines Künstlers wie Rubens die unrichtige Austeilung des Lichtes wahr; denn auf eine Baumgruppe vorn rechter Hand im Bilde fällt solches rechts ein; alles Übrige, die staffierenden Figuren nicht ausgenommen, ist von der entgegengesetzten Seite beleuchtet.

„Rembrandts Realism in Absicht auf die Gegenstände."

„Licht, Schatten und Haltung sind bei ihm das Ideelle."

„Bolognesische Schule."

„Die Caracci."

„Grimaldi."

„Im Claude Lorrain erklärt sich die Natur für ewig."

„Die Poussins führen sie ins Ernste, Hohe, sogenannte Heroische."

31. Giov. Francesco Grimaldi, angeblich 1606 geboren, 1680 gestorben, hervorragender Landschaftsmaler aus der Schule der Caracci, thätig in Bologna, besonders aber in Paris (seit 1648) und Rom. [Dekorative Landschaften in der Galerie Borghese und im Quirinalpalast; im Palais Mazarin (jetzt Nationalbibliothek) in Paris.] Goethe besaß eine Rethe seiner vortrefflichen landschaftlichen Radierungen. Vergl. Schuchardt S. 40, Nr. 361 ff. — 33. Die Poussins. Nicolas Poussin (1594—1665), der Schöpfer der „heroischen" Landschaft, und Gaspard Poussin (1613—1675), eigentlich Gaspard Dughet, der Schwager des vorigen, Schüler desselben und Claude Lorrains.

„Anregung der Nachfolger.“

„Endliches Auslaufen in die Porträt-Landschaften.“

Es springt in die Augen, daß Goethes Aufsatz hier abgebrochen, übrigens auch als bloßer Entwurf nicht in allen Teilen vollendet ist, indem nach dem heroischen Stil, welchen Nikolaus und Kaspar Poussin in die landschaftlichen Darstellungen gebracht, auch des Anmutigen, Idyllenmäßigen in den Werken des Joh. Both, des Ruysdael, des Dujardin, Potter, Berghem, van der Neer und anderer Erwähnung hätte geschehen sollen. Wir unternehmen jedoch nicht, darüber etwas hinzuzufügen, weil solches eine besondere umständliche Abhandlung erforderte; und so folge nun ohne weiteres Erörtern Goethes zweiter, freilich auch nicht vollendeter, doch in einigen Teilen schon mehr ausgeführter Aufsatz über denselben Gegenstand. —

Landschaftliche Malerei.

„In ihren Anfängen als Nebenwerk des Geschichtlichen.“

Sehr einfach, oft sogar bloß symbolisch, wie z. B. in manchen Bildern des Giotto, auch wohl in denen des Orgagna und andern.

„Durchaus einen steilen Charakter, weil ja ohne Höhen und Tiefen keine Ferne interessant dargestellt werden kann.“

Das Steile, Schroffe herrscht selbst in Tizians Werken da, wo er Felsen und Gebirge malt, noch vor; so ebenfalls bei Leonardo da Vinci.

„Männlicher Charakter der ersten Zeit.“

„Die erste Kunst durchaus ahnungsreich, deshalb die Landschaft ernst und gleichsam drohend.“

„Forderung des Reichtums.“

„Daher hohe Standpunkte, weite Aussichten.“

„Beispiele.“

„Breughel.“

„Paul Brill; dieser schon höchst gebildet, geistreich und mannigfaltig. Man sehe seine zwölf Monate in sechs Blättern und die vielen andern nach ihm gestochenen Blätter.“

15. Landschaftliche Malerei. In B „II. Landschaftliche Malerei. Schematisches“

„Jodokus Momper, Roland Savery.“

„Einsiedeleien.“

Zu den Einsiedlern oder Einsiedeleien sind auch wohl F. Muzians Heilige, in Wildnissen dargestellt, zu rechnen, welche Corn. Cort in sechs bekannten schönen Blättern in Kupfer stach.

„Nach und nach steigende Anmut.“

„Die Caracci.“

„Domenichino.“

Albani, Guercino, Grimaldi und, ihnen an poetischem Verdienst im landschaftlichen Fach nicht nachstehend, P. F. Mola und J. Bapt. Mola; auch wäre J. Bapt. Viola hier noch zu nennen.

„Claude Lorrain.“

„Ausbreitung über eine heitere Welt. Zartheit. Wirkung der atmosphärischen Erscheinungen aufs Gemüt.“

Joh. Both.

Hermann Swanevelt.

Poelemburg.

„Nikol. Poussin.“

„Kaspar Poussin.“

„Heroische Landschaft.“

„Genau besehen eine nutzlose Erde. Abwechselndes Terrain ohne irgend einen gebauten Boden.“

„Ernste, nicht gerade idyllische, aber einfache Menschen.“

„Anständige Wohnungen ohne Bequemlichkeit.“

„Sicherung der Bewohner und Umwohner durch Türme und Festungswerke.“

„In diesem Sinn eine fortgesetzte Schule, vielleicht die einzige, von der man sagen kann, daß der reine Begriff, die Anschauungsweise der Meister ohne merkliche Abnahme überliefert worden.“

Felix Meyer von Winterthur ist zwar keiner der hochberühmten Meister; allein wir nehmen Anlaß, desselben hier zu gedenken, weil mehrere seiner Landschaften mit wahrhaft Poussineskem Geist erfunden sind; doch ist die Ausführung meistens flüchtig, das Kolorit nicht heiter genug. Auch eines wenig be-

1. Joost de Momper, hervorragender Antwerpener Landschaftsmaler (1564—1634 oder 1635). Schuchardt I, S. 171, Nr. 254 ff. — Roland Savery, hervorragender Landschaftsmaler in der Art des P. Bril und J. Brüeghel, geboren 1576 in Coutray, gestorben 1639 in Utrecht. Schuchardt I, S. 184, Nr. 396.

kannten Malers aus derselben Zeit oder etwas früher liegt uns ob zu gedenken: Werdmüller von Zürich; seine höchst seltenen Arbeiten halten in Hinsicht auf Reichtum und Anmut der Gedanken ungefähr die Mitte zwischen denen des Fr. Mola, Grimaldi und Cl. Lorrain, und wenn sie von Seite des Kolorits nicht an die blühende Heiterkeit der letztern reichen, so sind sie doch darin dem Mola und Grimaldi wenigstens gleich zu schätzen.

Meister, welche in landschaftlichen Darstellungen dem Geschmack der beiden Poussins gefolgt sind.

„Glauber.“

„Franz Milet.“

„Franz von Neve.“

„Seb. Bourdon.“

„Übergang aus dem Ideellen zum Wirklichen durch Topographieen.“

„Merians weit umherschauende Arbeiten.“

„Beide Arten gehen noch neben einander.“

„Endlich, besonders durch Engländer, der Übergang zu den Veduten.“

„So wie beim Geschichtlichen zur Porträtform.“

„Neuere Engländer, an der großen Liebhaberei zu Claude und Poussin noch immer verharrend.“

„Sich zu den Veduten hinneigend, aber immer noch in der Komposition an atmosphärischen Effekten sich ergötzend und übend.“

„Die Hackertsche klare, strenge Manier steht dagegen; seine merkwürdigen, meisterhaften Bleistift- und Federzeichnungen nach der Natur auf weiß Papier, um ihnen mit Sepia Kraft und Haltung zu geben.“

„Studien der Engländer auf blau und grau Papier mit schwarzer Kreide und wenig Pastellfarbe, etwas nebulistisch, im ganzen aber gut gedacht und sauber ausgeführt.“

10. Glauber. Jan Glauber, genannt Polydor, geboren 1646 in Utrecht, gestorben 1726 in Schoonhofen oder Amsterdam, gebildet durch Nic. Berchem, später unter dem Einfluß des Gaspard Poussin in Italien. Schuchardt I, S. 161, Nr. 154 ff. — 11. Milet. François Millet, hervorragender Landschaftsmaler, welcher die vlämische und französische Schule verband, geboren 1642 in Amsterdam, gestorben 1679 in Paris, gebildet in Antwerpen, vorwiegend aber in Paris durch Nicolas Poussin. Schuchardt I, S. 159, Nr. 137 ff. — 12. Neve. Franz (de Neuve) van Neve, Maler und Radierer, geboren in Antwerpen 1627, nach Rubens und van Dyck gebildet, thätig in Belgien und Italien. Schuchardt I, S. 172, Nr. 262. — 13. Sebastien Bourdon. Vergl. S. 408, Z. 4 Anm. — 16. Merian. Der Schweizer Matthäus Merian d. A. (1593—1650). Gemeint sind seine Topographieen (Frankfurt 1640 ff.).

Der Verfasser zielet hier auf einige schätzbare Zeichnungen englischer Landschaftmaler, welche er während seines Aufenthaltes in Rom an sich brachte und die noch gegenwärtig unter den von ihm nachgelassenen Kunstschätzen sich befinden.

I.

„Als sich die Malerei im Westen, besonders in Italien, von dem östlichen Byzantinischen mumienhaften Herkommen wieder zur Natur wendete, war bei ihren ernsten großen Anfängen die Thätigkeit bloß auf menschliche Gestalt gerichtet, unter welcher das Göttliche und Gottähnliche vorgestellt ward. Eine kapellenartige Einfassung ward den Bildern allenfalls zu teil, und zwar ganz der Sache angemessen, weil sie ja in Kirchen und Kapellen aufgestellt werden sollten."

„Wie man aber bei weiterem Fortrücken der Kunst sich in freier Natur umsah, sollte doch immer auch Bedeutendes und Würdiges den Figuren zur Seite stehen, deshalb denn auch hohe Augpunkte gewählt, auf starren Felsen vielfach übereinander getürmte Schlösser, tiefe Thäler, Wälder und Wasserfälle dargestellt wurden. Diese Umgebungen nahmen in der Folge immer mehr überhand, drängten die Figuren ins Engere und Kleinere, bis sie zuletzt in dasjenige, was wir Staffage nennen, zusammenschrumpften. Diese landschaftlichen Tafeln aber sollten, wie vorher die Heiligenbilder, auch durchaus interessant sein, und man überfüllte sie deshalb nicht allein mit dem, was eine Gegend liefern konnte, sondern man wollte zugleich eine ganze Welt bringen, damit der Beschauer etwas zu sehen hätte und der Liebhaber für sein Geld doch auch Wert genug erhielte. Von den höchsten Felsen, worauf man Gemsen umherklettern sah, stürzten Wasserfälle zu Wasserfällen hinab durch Ruinen und Gebüsch. Diese Wasserfälle wurden endlich benutzt zu Hammerwerken und Mühlen; tiefer hinunter bespülten sie ländliche Ufer, größere Städte, trugen Schiffe von Bedeutung und verloren sich endlich in den Ozean. Daß dazwischen Jäger und Fischer ihr Handwerk trieben und tausend andere irdische Wesen sich thätig zeigten, läßt sich denken; es fehlte der Luft nicht an Vögeln, Hirsche und Rehe weideten

5. I. Statt dessen in B die Überschrift „III. Landschaftliche Malerei. Ausgeführtes. 1."

auf den Waldblößen, und man würde nicht endigen, dasjenige herzuzählen, was man dort mit einem einzigen Blick zu überschauen hatte. Damit aber zuletzt noch eine Erinnerung an die erste Bestimmung der Tafel übrig bliebe, bemerkte man in einer Ecke irgend einen heiligen Einsiedler. Hieronymus mit dem Löwen, Magdalene mit dem Haargewand fehlten selten."

II.

„Tizian, mit großartigem Kunstgeschmack überhaupt, fing, insofern er sich zur Landschaft wandte, schon an mit dem Reichtum sparsamer umzugehen; seine Bilder dieser Art haben einen ganz eignen Charakter. Hölzerne, wunderlich über einander gezimmerte Häuser, mittelgebirgige Gegenden, mannigfaltige Hügel, anspülende Seen, niemals ohne bedeutende Figuren, menschliche, tierische. Auch legte er seine schönen Kinder ohne Bedenken ganz nackt unter freien Himmel ins Gras."

III.

„Breughels Bilder zeigen die wundersamste Mannigfaltigkeit: gleichfalls hohe Horizonte, weit ausgebreitete Gegenden, die Wasser hinab bis zum Meere; aber der Verlauf seiner Gebirge, obgleich rauh genug, ist doch weniger steil, besonders aber durch eine seltnere Vegetation merkwürdig; das Gestein hat überall den Vorrang, doch ist die Lage seiner Schlösser, Städte höchst mannigfaltig und charakteristisch; durchaus aber ist der ernste Charakter des sechzehnten Jahrhunderts nicht zu verkennen."

„Paul Brill, ein hochbegabtes Naturell. In seinen Werken läßt sich die oben beschriebene Herkunft noch wohl verspüren; aber es ist alles schon froher, weitherziger und die Charaktere der Landschaft schon getrennt: es ist nicht mehr eine ganze Welt, sondern bedeutende, aber immer noch weitgreifende Einzelnheiten."

„Wie trefflich er die Zustände der Lokalitäten, des Bewohnens und Benutzens irdischer Örtlichkeiten gekannt, beurteilt und gebraucht, davon geben seine zwölf Monate in sechs Blättern das schönste Beispiel. Besonders angenehm ist zu sehen, wie er immer zwei auf zwei zu paaren gewußt und wie ihm

8. Tizian. Vergl. besonders Schuchardt I, S. 94, Nr. 107 ff. — 17. Breughel. Vergl. besonders Schuchardt I, S. 151, Nr. 55. — 25. Brill. Vergl. besonders Schuchardt I, S. 152, Nr. 57 ff.

aus dem Verlauf des einen in den andern ein vollständiges Bild darzustellen gelungen sei."

„Der Einsiedeleien des Martin de Vos, von Johann und Raphael Sadeler in Kupfer gestochen, ist auch zu gedenken. Hier stehen die Figuren der frommen Männer und Frauen mit wilden Umgebungen im Gleichgewicht; beide sind mit großem Ernst und tüchtiger Kunst vorgetragen."

IV.

„Das siebzehnte Jahrhundert befreit sich immer mehr von der zudringlichen ängstigenden Welt: die Figuren der Caracci erfordern weitern Spielraum. Vorzüglich setzt sich eine große, schön bedeutende Welt mit den Figuren ins Gleichgewicht und überwiegt vielleicht durch höchst interessante Gegenden selbst die Gestalten."

„Domenichin vertieft sich bei seinem Bolognesischen Aufenthalt in die gebirgigen und einsamen Umgebungen; sein zartes Gefühl, seine meisterhafte Behandlung und das höchst zierliche Menschengeschlecht, das in seinen Räumen wandelt, sind nicht genug zu schätzen."

„Von Claude Lorrain, der nun ganz ins Freie, Ferne, Heitere, Ländliche, Feenhaft-Architektonische sich ergeht, ist nur zu sagen, daß er ans Letzte einer freien Kunstäußerung in diesem Fache gelangt. Jedermann kennt seine Werke, jeder Künstler strebt ihm nach, und jeder fühlt mehr oder weniger, daß er ihm den Vorzug lassen muß."

V.

„Damals entstand auch die sogenannte heroische Landschaft, in welcher ein Menschengeschlecht zu hausen schien von wenigen Bedürfnissen und von großen Gesinnungen. Abwechselung von Feldern, Felsen und Wäldern, unterbrochenen Hügeln und steilen Bergen, Wohnungen ohne Bequemlichkeit, aber ernst und anständig, Türme und Befestigungen, ohne eigentlichen Kriegszustand auszudrücken, durchaus aber eine unnütze Welt, keine Spur von Feld- und Gartenbau, hie und da eine Schafherde, auf die älteste und einfachste Benutzung der Erdoberfläche hindeutend."

---

3. de Vos, geboren 1531 zu Antwerpen, gestorben daselbst 1603, Schüler des Frans Floris. Vergl. das Blatt „Trophaeum vitae solitariae", gestochen von Sadeler, Schuchardt I, S. 191, Nr. 457, 2. Gemeint ist wohl die Stichfolge von Raph. Sadeler „Solitudo sive vitae Patrum Eremicolarum" nach M. de Vos, wo die Figuren fast schon zur Staffage ihrer landschaftlichen Umgebung werden.

VII.

Vermischtes aus den Jahren 1829—1831.

Das altrömische Denkmal bei Igel unweit Trier.

(Goethes Werke.. Ausgabe letzter Hand. 44. Band. 1832. S. 180—193.)

Eine mit ausgezeichneter Sorgfalt gemachte, ungefähr 18 Zoll hohe bronzene Abbildung dieses merkwürdigen römischen Denkmals veranlaßt nachfolgende Betrachtungen über dasselbe.

Das alte Denkmal ist einigen Gliedern der römischen Familie der Sekundiner zu Ehren errichtet; es besteht aus einem festen grauen Sandstein, hat im ganzen turmartige Gestalt und über 70 Fuß Höhe.

Die architektonischen Verhältnisse der verschiedenen Teile, an sich sowohl als in Übereinstimmung zum gesamten Ganzen, verdienen großes Lob, und es möchte schwerlich irgend ein anderes römisches Monument sich dem Auge gefälliger und zierlicher darstellen.

1. Das altrömische Denkmal bei Igel. Der Aufsatz ist bis auf die Einleitung (S. 587, 3—588, 23), bereits gedruckt in der Schrift: „Das Römische Denkmal in Igel und seine Bildwerke, mit Rücksicht auf das von H. Zumpft nach dem Originale ausgeführte 19 Zoll hohe Modell, beschrieben und durch Zeichnungen erläutert von Karl Osterwald. Mit einem Vorwort von Goethe. Koblenz 1829" (A). — Als Goethe 1792 in die Vendée reiste, erregte das Denkmal bei der Hin- und Rückfahrt seine Aufmerksamkeit und er widmete ihm in seiner Darstellung der Campagne in Frankreich an zwei Stellen (Bd. 22, S. 7 f. und S. 103—106) ausführliche Betrachtungen. Auch in dem Briefe an Meyer vom 10. Oktober 1792 hob er es unter den „schönen Altertümern", die er im Rheinland gesehen, hervor. Schon jetzt sprach er den Wunsch aus, ein Ingenieur möge das Denkmal ausmessen und die Figuren der vier Seiten, wie sie noch kenntlich sind, uns überliefern und erhalten, und gab selbst eine Beschreibung, die Urlichs (Goethe-Jahrbuch III, 18) mit Recht unserem umständlicheren Aufsatz vorzieht. Dieser entstand, nachdem Goethe schon am 23. August 1808 in Karlsbad in seinem Tagebuch die Beschäftigung damit notiert hatte, auf die Bitte der beiden im Titel des ersten Druckes genannten Männer, datiert vom 1. Juni 1829. Der eine von ihnen, der Maler und Architekt Karl Osterwald (1803—1884), ist von Goethe schon oben (S. 550 Z. 17) erwähnt. Er sandte ihnen seinen Beitrag durch Vermittelung des Oberbergrats Noeggerath in Bonn mit der Erlaubnis beliebiger Benützung. — Eine wohl aus der Erinnerung hergestellte Zeichnung des Denkmals von Goethes Hand befindet sich im kgl. Kupferstichkabinett in Berlin. — An das mit Skulpturen völlig bedeckte Grabmonument der Familie der Sekundinier bei Trier knüpft sich eine ausgebreitete Litteratur, durch welche jedoch Goethes Deutungen nur zum Teil berichtigt worden sind. Hier möge es genügen, auf die Abhandlungen von Schorn, „Versuch einer vollständigen Erklärung der Bildwerke an dem römischen Denkmal zu Igel" (Abh. d. Bayr. Akademie d. Wissenschaft., phil.-hist. Klasse. I. München 1835. S. 257 ff.); von Kugler, „Kleine Schriften ꝛc. zur Kunstgeschichte". Stuttgart 1854. II. S. 70 ff., und von Felix Hettner, „Das römische Trier". Trier 1880. S. 25 ff., zu verweisen.

Über die Zeit, wann das Werk errichtet worden, giebt weder die Inschrift Auskunft, noch läßt sich dieselbe aus andern Nachrichten genau bestimmen; jedoch scheint die reiche Fülle der Zieraten und Bilder, womit es gleichsam überdeckt ist, sowie der Geschmack, in welchem sie gearbeitet sind, auf die Zeit der Antonine hinzudeuten.

Die verzierenden Bilder sind gemischter Art, teils Darstellungen aus dem wirklichen Leben, auf Stand, Geschäfte, Verwaltung und Pflichten derer, denen das Denkmal errichtet worden, sich beziehend, teils der Götter- und Heldensage angehörend.

Die vor uns befindliche bronzene Kopie ist mit ausnehmender Sorgfalt gemacht; den Stil der Antike, gefälligen Geschmack und angemessene Haltung erkennt man überall, nicht nur in den unzähligen, flach erhobenen, doch immer hinreichend deutlich gearbeiteten Figuren, sondern auch in den Blätterverzierungen der Gesimse. Der nachbildende Künstler hat seinen Fleiß dergestalt weit getrieben, daß bloß verwitterte Stellen des Monuments deutlich von solchen Beschädigungen zu unterscheiden sind, die es durch Menschenhände gewaltsam erlitten, ja daß sogar eine Anzahl neu eingefügter Steine ohne Schwierigkeit zu erkennen sind.

Auch der Abguß verdient großes Lob; er ist ungemein reinlich und ohne sichtbare Spuren späterer Nachhülfe.

Goethe an den Künstler, den Verfertiger der bronzenen Abbildung.

Bei dem erfreulichen Anblicke des mir übersendeten löblichen Kunstwerkes eilte ich zuvörderst mich jener Zeit zu erinnern, in welcher mir es, und zwar unter sehr bedenklichen Umständen, zuerst bekannt geworden. Ich suchte die Stellen meines Tagebuchs der Campagne 1792 wieder auf und füge sie hier bei als Einleitung zu demjenigen, was ich jetzt zu äußern gedenke.

1. Zeit ... errichtet worden. Eine genaue Datierung auf Grund der Stilkritik ist bei der schlechten Erhaltung und dem handwerksmäßigen, nur an Erzeugnissen der Provinzialkunst zu messenden Charakter der Reliefs nicht möglich. Vor 200 n. Chr. dürfte es nicht entstanden sein. — 11. Die vor uns ... Kopie. Vergl. Schuchardt II, S. 28, Nr. 1. — 24. Goethe ... Abbildung. In A lautet die Überschrift: „Brieflicher Auffatz Seiner Excellenz des Herrn Geheimen-Raths von Goethe". — 29. 1792. A 1791.

Den 23. August 1792.

„Auf dem Wege von Trier nach Luxemburg erfreute mich bald das Monument in der Nähe von Igel. Da mir bekannt war, wie glücklich die Alten ihre Gebäude und Denkmäler zu setzen wußten, warf ich in Gedanken sogleich die sämtlichen Dorfhütten weg, und nun stand es an dem würdigsten Platze. Die Mosel fließt unmittelbar vorbei, mit welcher sich gegenüber ein ansehnliches Wasser, die Saar, verbindet; die Krümmung der Gewässer, das Auf- und Absteigen des Erdreichs, eine üppige Vegetation geben der Stelle Lieblichkeit und Würde.

„Das Monument selbst könnte man einen architektonisch-plastisch verzierten Obelisk nennen. Er steigt in verschiedenen, künstlerisch über einander gestellten Stockwerken in die Höhe, bis er sich zuletzt in einer Spitze endigt, die mit Schuppen ziegelartig verziert ist und mit Kugel, Schlange und Adler in der Luft sich abschloß.

„Möge irgend ein Ingenieur, welchen die gegenwärtigen Kriegsläufte in diese Gegend führen und vielleicht eine Zeit lang festhalten, sich die Mühe nicht verdrießen lassen, das Denkmal auszumessen und, insofern er Zeichner ist, auch die Figuren der vier Seiten, wie sie noch kenntlich sind, uns überliefern und erhalten.

„Wie viel traurige bildlose Obelisken sah ich nicht zu meiner Zeit errichten, ohne daß irgend jemand an jenes Monument gedacht hätte. Es ist freilich schon aus einer spätern Zeit, aber man sieht immer noch die Lust und Liebe, seine persönliche Gegenwart mit aller Umgebung und den Zeugnissen von Thätigkeit sinnlich auf die Nachwelt zu bringen. Hier stehen Eltern und Kinder gegen einander, man schmaust im Familienkreise; aber damit der Beschauer auch wisse, woher die Wohlhäbigkeit komme, ziehen beladene Saumrosse einher, Gewerb und Handel wird auf mancherlei Weise vorgestellt. Denn eigentlich sind es Kriegskommissarien, die sich und den Ihrigen dies Monument errichteten, zum Zeugnis, daß damals wie jetzt an solcher Stelle genugsamer Wohlstand zu erringen sei.

„Man hatte diesen ganzen Spitzbau aus tüchtigen Sandquadern roh über einander getürmt und alsdann wie aus einem Felsen die architektonisch-plastischen Gebilde herausgehauen. Die so manchem Jahrhunderte widerstehende Dauer dieses Monuments mag sich wohl aus einer so gründlichen Anlage herschreiben."

1. Den 23. August 1792. A August 1791. Fehlt in B.

Den 22. Oktober.

„Ein herrlicher Sonnenblick belebte so eben die Gegend, als mir das Monument von Igel wie der Leuchtturm einem nächtlich Schiffenden entgegenglänzte.

„Vielleicht war die Macht des Altertums nie so gefühlt worden als an diesem Kontrast: ein Monument, zwar auch kriegerischer Zeiten, aber doch glücklicher, siegreicher Tage und eines dauernden Wohlbefindens rühriger Menschen in dieser Gegend.

„Obgleich in später Zeit, unter den Antoninen, erbaut, behält es immer von trefflicher Kunst noch so viel Eigenschaften übrig, daß es uns im ganzen anmutig ernst zuspricht und aus seinen, obgleich sehr beschädigten Teilen das Gefühl eines fröhlich-thätigen Daseins mitteilt. Es hielt mich lange fest; ich notierte manches, ungern scheidend, da ich mich nur desto unbehaglicher in meinem erbärmlichen Zustande fühlte."

Seit der Zeit versäumte ich nicht, jenen Eindruck, und war es auch nur einigermaßen, vor der Seele zu erneuern. Auch unvollständige und unzulängliche Abbildungen waren mir willkommen, z. B. ein englischer Kupferstich, eine französische Lithographie nach General de Howen, sowie auch die lithographierte Skizze der Herzogin von Rutland. Jene ersten beiden erinnerten wenigstens an die wunderbare Stelle dieses Altertums in nordischer ländlicher Umgebung. Viel näher brachte schon den erwünschten Augenschein die Bemühung des Herrn Quednow sowie der Herren Hawich und Neurohr. Letzterer hatte sich besonders auch über die Litteratur und Geschichte, insofern sie dieses Denkmal behandelt, umständlich ausgebreitet, da denn die verschiedenen Meinungen über dasselbe, welche man hiebei erfuhr, ein öfteres Kopfschütteln erregen mußten. Diese zwar dankenswerten Vorstellungen ließen jedoch manches zu wünschen übrig; denn obgleich auf die Abbildungen Fleiß und Sorgfalt verwendet war, so gab doch der Totaleindruck die Ruhe nicht, welche das Monument selbst verleiht, und im einzelnen schien die Lithographie das Ver-

24. die Bemühung des Herrn Quednow. In dem Werke „Beschreibung der Alterthümer in Trier und dessen Umgebungen aus der gallischbelgischen und römischen Periode". I. Teil. Trier 1820. (Str.) — 25. Hawich und Neurohr. „Abbildung des Römischen Monuments in Igel, gezeichnet und lithographirt von Chr. Hawich; — mit einem erläuternden Texte von Joh. Math. Neurohr, Doktor der Arzneikunde." Trier 1826. (Str.) Vergl. Schuchardt I, S. 222, Nr. 74.

witterte roher und das Überbliebene stumpfer vorgestellt zu haben, dergestalt daß zwar Kenntnis und Übersicht mitgeteilt, das eigentliche Gefühl aber und eine wünschenswerte Einsicht nicht gegeben ward.

Beim ersten Anblick Ihrer höchst schätzenswerten Arbeit jedoch trat mir gerade das Erwünschteste entgegen. Dieses bronzene Faksimile in Miniatur bringt uns jene Eigentümlichkeiten so vollkommen vor die Seele, daß ich geneigt war, Ihrem Werke unbedingtes enthusiastisches Lob zuzurufen. Weil ich aber auf meiner langen Laufbahn gewarnt bin und oft gemerkt habe, daß man Gegenständen der Kunst so wie auch Personen, für die man ein günstiges Vorurteil gefaßt hat, alles nachsieht und in Gefahr kommt, ihre Vorzüge zu überschätzen, so verlangte ich eine Autorität für meine Gefühle und eine Sicherheit für dieselben in dem Ausspruch eines unbestechbaren Kenners.

Glücklicherweise stand mir nun ein längst geprüfter Freund zur Seite, dessen Kenntnisse ich seit vielen Jahren immer vermehrt, sein Urteil dem Gegenstande immer angemessen gesehen. Es ist der Direktor unsrer freien Zeichenschule, Herr Heinrich Meyer, Hofrat und Ritter des weißen Falkenordens, der, wie so oft, mir auch diesmal die Freude machte, meine Neigung zu billigen und meine Vorliebe zu rechtfertigen. Mehrmalige Gespräche in Gegenwart des allerliebsten Kunstwerkes, verschiedene daraus entsprungene Aufsätze verschafften nun die innigste Bekanntschaft mit demselben. Nachstehendes möge als Resultat dieser Teilnahme angesehen werden, ob wir es gleich auch nur aufstellen als unsre Ansicht unter den vielen möglichen, voraussehend, daß über dieses Werk, insofern es problematisch ist, die Meinungen sich niemals vereinigen, vielmehr, wo nicht im Gegensatz, doch im Schwanken und Zweifeln nach menschlicher Art erhalten werden.

A. Amtsgeschäfte.

1) Hauptbasrelief im Basement der Vorderseite: An zwei Tischen mehrere Versammelte, Wichtiges verhandelnd. Ein dirigierender Sitzender, Vortragende, Einleitende, Ankömmlinge.

2) Seitenbild in der Attika: Zwei Sitzende, zwei im Stehen Teilnehmende; kann als Rentkammer, Comptoir und dergleichen angesehen werden.

B. Fabrikation.

3) Hauptbild in der Attika: eine Färberei darstellend. In der Mitte heben zwei Männer ein ausgebreitetes, wahrscheinlich schon gefärbtes Tuch in die Höhe; der Ofen, worin der Kessel eingefügt zu denken ist, sieht unten hervor. Auf unsrer linken Seite tritt ein Mann heran, ein Stück Tuch, über der Schulter hängend, zum Färben bringend; zur Rechten ein anderer im Weggehen, ein fertiges davontragend.

4) Langes Basrelief im Fries mag irgend eine chemische Behandlung vorstellen, vielleicht die Bereitung der Farben und sonst.

C. Transport.

Sieht man am vielfachsten und öftersten dargestellt, wie denn ja auch das Beischaffen aller Bedürfnisse das Hauptgeschäft der Kriegskommissarien ist und bleibt.

5) Wassertransport, sehr bedeutend in den Stufen des Sockels, die er, nach dem Überbliebenen zu schließen, sämtlich scheint eingenommen zu haben. Häufige sogenannte Meerwunder hier wohl bloß im allgemeinen als Wasserwunder gedacht. Die Schiffe werden gezogen, welches auf Flußtransport einzig deutet.

6) Seitenbild in der Base: Ein schwer beladener Wagen, mit drei Maultieren bespannt, aus einem Stadtthor nach Bäumen hinlenkend.

7) Seitenbild in der Attika: Ein Jüngling lehrt einen Knaben, der auf seinem Schoße sitzt, den Wagen führen, beide nackt. Ein allerliebstes Bild, hindeutend, daß diese Geschäfte erblich in der Familie gewesen, und daß man die Jüngsten gleich in dem Metier unterrichtet, welches für sie das wichtigste blieb.

8) Bergtransport, gar artige, halbsymbolische Wirklichkeit. Rechts und links zwei Gebäude, zwischen denselben ein Hügel. Von unserer Linken steigt ein beladenes Maultier mit seinem Führer die Höhe hinan, während ein anderes Lasttier, ebenfalls von einem Führer begleitet, rechts hinabsteigt. Oben auf dem Gipfel in der Mitte ein ganz kleines Häuschen, die Ferne und Höhe andeutend.

1. B. Fabrikation. Auf Grund dieses Reliefs gelten die Sekundinier als Tuchfabrikanten.

D. Familien- und häusliche Verhältnisse.

9) Großes Bild der Vorderseite, eigentlich das Hauptbild des Ganzen: drei männliche Figuren; die eine rechts, leicht bekleidet, scheint wegzugehen und von der in der Mitte stehenden kleinern, welche des obern Teils ermangelt, durch Händedruck Abschied zu nehmen; die größere männliche, links, hält in beiden Händen einen Mantel, als wollte sie solchen der scheidenden um die Schultern schlagen. Über diesen Figuren sind drei Medaillons, aus Schildern oder Tellern hervorschauende Büsten, angebracht, vielleicht die Hauptpersonen der Familie.

10) Schmales und langes Bild im Fries. Ein Angesehener, welcher unter einem Vorhang heraustritt, erhält von sechs Figuren Naturalabgaben, Wildbret, Fische u. s. w.; andere Männer stehen mit Stäben als bereite Boten gegenwärtig, alles wohl auf Fronen und Zinsen deutend. Ein hinterster bringt Getränke.

11) Langes Basrelief in der Vorderseite des Frieses. An beiden Seiten eines Tisches auf Lehnsesseln sitzen zwei Personen, etwas entfernt von der Tafel; zwei dienende oder vielleicht unterhaltende Figuren beschäftigt hinter dem Tische. In einer Abteilung rechts die Küche mit Herd und Schüsseln; ein Koch bereitet Speisen, ein anderer scheint auftragen zu wollen. Links, in einer Abteilung, der Schenktisch mit Gefäßen; ein Mann ist beschäftigt, einen Krug herabzuheben, ein anderer gießt Getränk in eine Schale.

E. Mythologische Gegenstände.

Sie sind gewiß sämtlich auf die Familie und ihre Zustände im allgemeinen zu deuten, wenn dieses auch im einzelnen durchzuführen nicht gelingen möchte.

12) Hauptbild der Rückseite. In der Mitte eines Zodiaks Herkules auf einem Viergespann, seine Hand einer aus der Höhe sich herunterneigenden Figur hinreichend. Außerhalb dieses Kreises in den Ecken des Quadrats vier große Köpfe, herausschauend, Vollgesichter, jedoch sehr flach gehalten, von verschiedenem Alter, die vier Winde vorstellend. Man beschaue diese ganze Abteilung recht aufmerksam und frage sich: Könnte man wohl eine thätige,

3 ff. Figuren ... Abschied. „Der Abschied der beiden Söhne von ihrem Vater." — 28 ff. Hauptbild. Apotheose des Herkules.

durch glücklichen Erfolg belohnte Lebensweise reicher und entschiedener ausdrücken?

13) Ist nun hiedurch der Jahr- und Witterungslauf angedeutet, so erscheint im Giebel das Haupt der Luna, um die Monden zu bezeichnen. Ein Reh springt zur Seite hervor. Nur die Hälfte des Bildes ist übrig geblieben.

14) Daneben, gleichfalls im Giebelfelde, Helios, Beherrscher des Tages, mit frei und frohem Antlitz. Die hinter dem Haupt hervorspringenden Pferde sind zu beiden Seiten erhalten. Darunter

15) Hauptbild in der Attika der Rückseite: Ein Jüngling, zwei hochbeinige Greife am Zaume haltend, eben als wenn er der Sonne Relais gelegt hätte.

16) Im Fronton der Hauptseite Hylas von den Nymphen geraubt.

17) Auf dem Gipfel des Ganzen eine Kugel, von der sich ein Adler, den Ganymed entführend, erhob. Dieses wie das vorige Bild wahrscheinlich auf früh verstorbene Lieblinge der Familie deutend, ganz im antiken, klassischen Sinn, das Vorübergehende immerfort lebend und blühend zu denken.

18) Endlich möchte wohl im Giebelfelde Mars, zur schlafenden Rhea herantretend, auf den römischen Ursprung der Familie und ihren Zusammenhang mit dem großen Weltreiche zu deuten sein.

19) und 20) Zu Erklärung und Rangierung der beiden sehr beschädigten hohen Nebenseiten der Hauptmasse des Monuments werden umsichtige Kenner das Beste beitragen, welche sich wohl ähnlicher Bilder des Altertums erinnern, woraus man mit einiger Sicherheit diese Lücken restaurieren und ihren Sinn erforschen könnte. Es sind allerdings mythologische Gegenstände, welche hier höchst wahrscheinlich in Beziehung auf die Schicksale und Verhältnisse der Familie abgebildet sind. Denn daß nicht alle hier vorhandenen Bilder, besonders die poetischen, von Erfindung der ausführenden Künstler seien, läßt sich vermuten; sie mögen, wie ja alle dekorierenden Künstler thun, sich einen Vorrat von trefflichen Mustern gehalten haben. Die Zeit, in welche die Errichtung dieses Monuments fällt, ist nicht mehr produktiv, man

23 ff. Die sehr zerstörten Darstellungen an der Ost- und Westseite, welche Schorn und Kugler als Scenen aus dem Leben des Herkules deuten, werden jetzt folgendermaßen erklärt: Westseite, oben: Perseus befreit Andromeda (Hettner); unten: Herkules holt die Äpfel der Hesperiden (fraglich); Ostseite, oben: Geburt Achills (Otto Jahn); unten: der junge Herkules die Schlangen erwürgend (fraglich).

nahm schon längst zum Nachbilden seine Zuflucht, wie späterhin immer mehr.

Ein Werk dieser Art, das in einem höhern Sinne kollektiv ist, aus mancherlei Elementen, aber mit Zweck, Sinn und Geschmack zusammengestellt ist, läßt sich nicht bis auf die geringsten Glieder dem Verstande vorzählen; man wird sich immer bei Betrachtung desselben in einer gewissen Läßlichkeit erhalten müssen, damit man die Vorzüge des Einzelnen scharf und genau kenne, dagegen aber Absicht und Verknüpfung des Ganzen eher behaglich als genau sich in der Seele wieder erschaffe.

Offenbar sind hier die realsten und ideellsten, die gemeinsten und höchsten Vorstellungen auf eine künstlerische Weise vereinigt, und es ist uns kein Denkmal bekannt, worin gewagt wäre, einen so widersprechenden Reichtum mit solcher Kühnheit und Großheit der betrachtenden Gegenwart und Zukunft vor die Augen zu stellen. Ohne uns durch die Schwierigkeit einer vielleicht geforderten Darstellung abschrecken zu lassen, haben wir die einzelnen Bilder unter Rubriken zu bringen gesucht, und wie überdem diese niedergeschriebenen Worte ohne die Gegenwart des so höchst gelungenen Modells auch nicht im mindesten befriedigen können, so haben wir an manchen Stellen mehr angedeutet als ausgeführt. Denn in diesem Falle besonders gilt: was man nicht gesehen hat, gehört uns nicht und geht uns eigentlich nichts an. Hienach beurteile man die versuchte Darstellung der einzelnen Bilder unter gewissen Rubriken.

---

25. Rubriken. In A folgt: „Die Verbreitung eines so bedeutenden Kunstwerkes durch sorgfältige Abgüsse wünschend und hoffend. In beharrlicher Theilnahme J. W. v. Goethe. Weimar, den 1. Juni 1829."

Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiä,

nebst einigen Grundrissen und Ansichten nach den an Ort und Stelle gemachten Originalzeichnungen.

Von Wilhelm Zahn, königl. preuß. Professor. Berlin, bei Georg Reimer.

(Jahrbücher der Litteratur. 51. Band. Juli, August, September 1830. Wien. S. 1—12.)

Ob man schon voraussetzen darf, daß gebildete Leser, welche Gegenwärtiges zur Hand nehmen, mit demjenigen genugsam bekannt sind, was uns eigentlich die oben benannten, nach langen Jahren wieder aufgefundenen Städte in so hohem Grade merkwürdig macht, auch schon beinahe ein ganzes Jahrhundert den Anteil der Mitlebenden erregt und erhält, so sei doch besonders von einer der dreien, von Pompeji, deren Ruinen eigentlich dem hier anzuzeigenden Werke den Gehalt geliefert, einiges zum voraus gesprochen.

Pompeji war in dem südöstlichen Winkel des Meerbusens gelegen, welcher von Bajä bis Sorrent das Tyrrhenische Meer in einem unregelmäßigen Halbkreise einschließt, in einer so reizenden Gegend, daß weder der mit Asche und Schlacken bedeckte Boden, noch die Nachbarschaft eines gefährlichen Berges von einer dortigen Ansiedelung abmahnen konnte. Die Umgebung genoß aller Vor-

1 ff. Die schönsten Ornamente u. s. w. Am 27. März 1830 schrieb Goethe an Deinhardstein, daß er als Mitarbeiter an den Wiener Jahrbüchern beiträte und kündigte zugleich die Anzeige von Zahns Werk an, was v. Hammer am 6. April sogleich Böttiger meldete (Goethe-Jahrbuch I, 353). Mit Zahn war Goethe seit dessen Besuch in Weimar im September 1827 in Briefwechsel getreten und hatte bei einem erneuten Besuche Zahns in Weimar dessen erstes, hier besprochenes Werk in Empfang genommen, von dem er sogleich in „Kunst und Altertum" eine kurze, empfehlende Nachricht gab (siehe oben S. 544). Dann schrieb er unsere Besprechung der Nachrichten über Zahns Lebens- und Bildungsgang, die dieser ihm auf seinen Wunsch lieferte. In den nachgelassenen Werken lautet der Titel derselben: „Zahns Ornamente und Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiä". Das Werk, aus 100 Tafeln bestehend, erschien 1828—1830. Schuchardt I, S. 222, Nr. 73.

teile des glücklichen Kampaniens, und die Bewohner, durch überströmende Fruchtbarkeit angelockt und festgehalten, zogen noch von der Nähe des Meers die größten Vorteile, indem die geographische Lage der Stadt überhaupt sich zu einem bedeutenden Handelsplatz eignete

Wir sind in der neuern Zeit mit dem Umfange ihrer Ringmauern bekannt geworden und konnten nachfolgende Vergleichung anstellen:

Im ersten Abschnitte der „Wanderungen Goros durch Pompeji (Wien 1825)“ ist der Quadratinhalt der Stadt und der ausgegrabenen Stellen, nach Pariser Klaftern gemessen, angegeben. Unter diesen Pariser Klaftern sind wahrscheinlich die Pariser Toisen zu verstehen; denn die Pariser Toise ist ein Maß von sechs Schuhen, wie die Wiener Klafter. Nach diesem Abschnitte beträgt nun der Flächeninhalt des ausgegrabenen Teils der Vorstadt mit der Gräberstraße 3147 Wiener Quadratklafter, der Umfang der Stadt $1621\frac{1}{2}$ W. laufende Kl., der Flächeninhalt der Stadt 171 114 W. Q.-Kl., der Flächeninhalt der ausgegrabenen Teile der Stadt 32 938 W. Q.-Kl.; die Stadt mißt vom Amphitheater bis zum entgegengesetzten Teile 884 W. laufende Kl., dieselbe mißt vom Theater bis zur entgegengesetzten Seite 380 W. laufende Klafter.

Wenn man von der Wiener Altstadt den Paradeplatz, den kaiserlichen Hofgarten und den Garten fürs Publikum, welche an der einen Seite der Stadtmauer neben einander liegen, abzieht, so ist dieselbe noch einmal so groß als Pompeji; denn dieser Teil der Stadt hält 307 500 W. Q.-Kl. Nimmt man hiervon die Hälfte, so ist dieselbe 168 750 Kl., welcher Flächenraum um 2368 W. Q.-Kl. kleiner als der Flächenraum von Pompeji ist. Diese 2368 Kl. machen aber ungefähr den 72. Teil des Flächenraums von Pompeji aus, sind also, wenn nicht eine zu große Genauigkeit gefordert wird, außer acht zu lassen.

Der Teil der Vorstadt zwischen der Alsergasse und der Kaiserstraße hält 162 855 W. Q.-Kl., ist also um 8259 Q.-Kl. kleiner als Pompeji. Diese 8259 Q.-Kl. machen aber ungefähr den 21. Teil des Flächeninhaltes von Pompeji aus, sind also gleichfalls kaum beachtenswert.

9. Goro. Ludwig Goro von Agyagfalva, Offizier im österreichischen Geniecorps.

Ebenso ist der Raum zwischen der Donau, der Augartenstraße und der Taborstraße etwas zu klein, wenn man bloß das Quartier, so weit die Häuser stehen, mißt, und etwas zu groß, wenn man die Grenze an dem Ufer der Donau nimmt. Ersterer Flächenraum enthält 161 950 W. Q.-Kl. und letzterer 189 700 Q.-Kl.

Die Stadt mochte nach damaliger Weise fest genug sein, wovon die nunmehr ausgegrabenen Mauern, Thore und Türme ein Zeugnis geben; ihre bürgerlichen Angelegenheiten mochten in guter Ordnung sein, wie denn die mittleren für sich bestehenden Städte nach einfacher Verfassung sich gar wohl regieren konnten.

Aber auch an nachbarlichen Feindseligkeiten konnte es ihnen nicht fehlen; mit den nahen Bergbewohnern, den Noceriern, kamen sie in Streit; einer so kräftig überwiegenden Nation vermochten sie nicht zu widerstehen; sie riefen Rom um Hülfe an, und da sie hierdurch ihr Dasein behaupteten, blieben sie mit jenem sich immer vergrößernden Staate meist in ununterbrochenem Verhältnisse, wahrscheinlich dem einer Bundesstadt, die ihre eigene Verfassung behielt und niemals nach der Ehre geizte, durch Erlangung des Bürgerrechts in jenen größeren Staatskreis verschlungen zu werden.

Bis zum Jahre Roms 816 meldet die Geschichte weniges und nur im vorübergehen von dieser Stadt; jetzt aber ereignete sich ein gewaltsames Erdbeben, welches große Verwüstung mag angerichtet haben. Nun finden wir sie aber bei den gegenwärtigen Ausgrabungen wiederhergestellt, die Häuser planmäßig geregelt, öffentliche und Privatgebäude in gutem Zustande. Wir dürfen daher vermuten, daß dieser Ort, dem es an Hülfsmitteln nicht fehlte, alsobald nach großem Unglück sich werde gefaßt und mit lebhafter Thätigkeit wieder erneuert haben. Hiezu hatte man sechzehn Jahre Zeit, und wir glauben auf diese Weise die große Übereinstimmung erklären zu können, wie die Gebäude bei all ihrer Verschiedenheit in einem Sinn errichtet und in einem Geschmack, man darf wohl sagen modisch, verziert seien. Die Verzierungen der Wände sind wie aus einem Geiste entsprungen

20 f. verschlungen zu werden. Pompeji wurde unter Sulla zur römischen Militärkolonie. — 24. Erdbeben. Bereits 63 n. Chr. wurde ein Teil von Pompeji durch ein Erdbeben zerstört, die ganze Stadt ging am 24. August 79 mit Herkulanum und Stabiä durch den Ausbruch des Vesuv zu Grunde.

und aus demselben Topfe gemalt. Wir werden jene Annahme noch wahrscheinlicher finden, wenn wir bedenken, welche Masse von Künstlern in dem römischen Reiche sich während des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung mag verbreitet haben, dergestalt daß ganze Kolonieen, Züge, Schwärme, Wolken, wie man es nennen will, von Künstlern und Handwerkern da heranzuziehen waren, wo man ihrer bedurfte. Denke man an die Scharen von Maurern und Steinmetzen, welche sich in dem mittleren Europa zu jener Zeit hin und her bewegten, als eine ernst-religiöse Denkweise sich über die christliche Kirche verbreitet hatte.

So viel möge zu einiger Einleitung für diesmal genug sein, um die durchgängige Übereinstimmung der sowohl früher als auch nunmehr durch die Zahnischen Tafeln mitgeteilten Wandverzierungen ihrem Ursprunge gemäß zu beurteilen.

I. Ansichten und Übersichten der ausgegrabenen Räume, auch wohl mit deren landschaftlichen Umgebung.

Vier Platten.

Alles, was sich auf die Gräberstraße im allgemeinen und auf jedes Grab insbesondere bezieht, erregt unsere Bewunderung. Der Gedanke, jeden Ankömmling erst durch eine Reihe würdiger Erinnerungen an bedeutende Vorfahren durchzuführen, ehe er an das eigentliche Thor gelangt, wo das tägliche Leben noch sein Wesen treibt, aus welchem jene sich entfernt haben, ist ein stattlicher, geisterhebender Gedanke, welcher uns, wie der Ballast das Schiff, in einem glücklichen Gleichgewichte zu halten geeignet ist, wenn das bewegliche Leben, es sei nun stürmisch oder leichtfertig, uns dessen zu berauben droht.

Eine mannigfaltige, großenteils verdienstliche Architektur erheitert den Blick, und wendet man sich nun gar gegen die reiche Aussicht auf ein fruchttragendes, weinreiches Land bis an das Meer hin, so fehlt alles, was den Begriff von den glücklichen Tagen jener Völkerschaft verdüstern könnte.

Betrachten wir ferner die noch aufstehenden Reste der öffentlichen Plätze und Gebäude, so werden wir nach unserer gewohnten Schauweise, die wir breite und grenzenlose Straßen, Plätze,

7 ff. Denke man ... verbreitet hatte. Goethe spielt hier auf die Maurer- und Steinmetzgenossenschaften des Mittelalters an.

zu Übung zahlreicher Mannschaft eingerichtet, zu erblicken gewohnt sind, uns nicht genug über die Enge und Beschränktheit solcher Lokalitäten verwundern können. Doch dem Unterrichteten wird sogleich das Römische Forum in die Gedanken kommen, wo bis auf den heutigen Tag noch niemand begreifen kann, wie alle die von den alten Schriftstellern uns genau bezeichneten Gebäude in solcher Beschränkung haben Platz finden, wie daselbst vor so großen Volksmassen habe verhandelt werden können.

Es ist aber die Eigenschaft der Imagination, wenn sie sich ins Ferne und ins Vergangene begiebt, daß sie das Unbedingte fordert, welches dann meist durch die Wirklichkeit unangenehm beschränkt wird. Thut ja doch manchem Reisenden die Peterskirche nicht Genüge; hört man nicht auch bei mancher ungeheuren Naturscene die Klage, sie entspreche der Erwartung nicht; und wäre vielleicht auch der Mensch wohl deshalb so gebildet, damit er sich in alles, was ihm die Sinne berührt, zu finden wisse?

So viel man übrigens die noch stehen gebliebene Architektur beurteilen kann, so ist sie zwar nicht in einem strengen, aber doch sinnigen Stile gedacht und ausgeführt; es erscheint an ihr nichts Willkürliches, Phantastisches, welches man den verschlossenen Räumen des Innern scheint vorbehalten zu haben.

II. Ganze Wände.

Vierzehn Platten (davon sieben koloriert).

Die Enge und Beschränktheit der meisten Häuser, welche mit unsern Begriffen von bequemer und stattlicher Wohnung nicht wohl vereinbar ist, führt uns auf ein Volk, welches, durchaus im Freien in städtischer Geselligkeit zu leben gewohnt, wenn es nach Hause zurückzukehren genötigt war, sich auch daselbst einer heiter gebildeten Umgebung gewärtigte.

Die vielen hier mitgeteilten kolorierten Zeichnungen ganzer Wände schließen sich dem in dieser Art schon Bekannten auf eine bedeutende und belehrende Weise glücklich an. Was uns bisher vielleicht irre machte, erscheint hier wieder. Die Malerei produziert phantastische, unmögliche Architekturversuche, an deren Leichtsinn wir den antiken Ernst, der selbst in der äußern Baukunst waltet, nicht wiedererkennen. Helfen wir uns mit der Vorstellung, man habe nur eigentlich ein leichtes Sparren- und Lattenwerk

andeuten wollen, woran sich eine nachherige Verzierung als Draperie oder als sonstiger willkürlicher Ausputz, humoristisch anschließen sollte.

Hiebei kommt uns denn **Vitruv** im siebenten Buche in dessen fünftem Kapitel entgegen und setzt uns in den Stand, mit Klarheit hierüber zu denken. Er, als ein echter Realist der Malerei nur die Nachbildung wirklicher Gegenstände vergönnend, tadelte diese der Einbildungskraft sich hingebenden Gebilde; doch verschafft er uns Gelegenheit, in die Veranlassung dieser neueren Leichtfertigkeiten hineinzusehen.

Im höheren Altertume schmückte man nur öffentliche Gebäude durch malerische Darstellungen; man wählte das würdigste, die mannigfaltigsten Heldengestalten, wie uns die Lesche des **Polygnot** deren eine Menge vorführt. Freilich waren die vorzüglichen Menschenmaler nicht immer so bei der Hand oder auch lieber mit beweglichen Tafeln beschäftigt, und so wurden nachher wohl auch an öffentlicher Stelle Landschaften angebracht, Häfen, Vorgebirge, Gestade, Tempel, Haine, Gebirge, Hirten und Herden. Wie sich aber nach und nach die Malerei in das Innere der Gebäude zog und engere Zimmer zu verzieren aufgefordert wurde, so mußte man diese Malereien, welche Menschen in ihrer natürlichen Größe vorstellten, sowohl in der Gegenwart lästig als ihre Verfertigung zu kostbar, ja unmöglich gefunden haben.

Daher denn jene mannigfaltigen phantastischen Malereien, wo ein jeder Künstler, was es auch war, das er vermochte, willkommen und anwendbar erschien. Daher denn jenes Rohrwerk von schmächtigen Säulchen, lattenartigen Pföstchen, jene geschnörkelten Giebel, und was sich sonst von abenteuerlichem Blumenwesen, Schlingranken, wiederkehrenden seltsamen Auswüchsen daraus entwickeln, was für Ungeheuer zuletzt daraus hervortreten mochten.

Demungeachtet aber fehlt es solchen Zimmern nicht an Einheit, wie es die kolorierten Blätter unserer Sammlung unwidersprechlich vor Augen stellen. Ein großes Wandfeld ward mit **einer** Farbe rein angestrichen, da es denn von dem Haus-

4. **Vitruv.** VII, 5 „Von der Wandmalerei" tadelt scharf die phantastisch-dekorativen Scheinarchitekturen in den Wandmalereien seiner Zeit, welche „Säulen durch Rohrstengel", „Giebel durch kraus geschweifte Blattranken" ersetze, Figuren aus Blumen herauswachsen lasse u. s. w. und die früher üblichen Nachbildungen der Wirklichkeit durch „abenteuerliche Mißgestalten" verdrängt habe. — 13 f. **die Lesche des Polygnot.** Siehe oben S. 187 ff.

herrn abhing, in wiefern er hiezu ein kostbares Material anwenden und dadurch sich auszeichnen wollte. Welches denn auch dem Maler jederzeit geliefert wurde.

Nun mochten sich auch wohl fertige Künstler finden, welche eine leichte Figur auf eine solche einfärbige Wand in die Mitte zeichneten, vielleicht kalkierten und alsdann mit technischer Fertigkeit ausmalten.

Um nun auch den höheren Kunstsinn zu befriedigen, so hatte man schon, und wahrscheinlich in besondern Werkstätten, sich auf die Fertigung kleinerer Bilder gelegt, die, auf getünchte Kalktafeln gemalt, in die weite getünchte Wand eingelassen und durch ein geschicktes Zustreichen mit derselben völlig ins Gleiche gebracht werden konnten.

Und so verdient keineswegs diese Neuerung den harten Tadel des strengen, nur Nachbildung wirklicher und möglicher Gegenstände fordernden ernsten Baumeisters. Man kann einen Geschmack, der sich ausbreitet, nicht durch irgend ein Ausschließen verengen; es kommt hier auf die Fähigkeit und Fertigkeit des Künstlers, auf die Möglichkeit an, einen solchen zur gegebenen Arbeit anzulocken, und da wird man denn bald finden, daß selbst Prunkzimmer nur als Einfassung eines Juwels angesehen werden können, wenn ein Meisterwerk der Malerei auf sammtenen und seidenen Tapeten uns vor Augen gebracht wird.

III. Ganze Decken.

Vier Platten (sämtlich gefärbt).

Deren mögen wohl so wenige gegeben werden, weil die Dächer eingedrückt und die Decken daher zerstört worden. Diese mitgeteilten aber sind merkwürdig; zwei derselben sind an Zeichnung und Farbe ernsthafter, wie sich es wohl zu dem Charakter der Zimmer gefügt haben mag; zwei aber in dem leichtesten, heitersten Sinne, als wenn man über sich nur Latten und Zweige sehen möchte, wodurch die Luft strich, die Vögel hin und wieder flatterten, und woran allenfalls die leichtesten Kränze aufzuhängen wären.

IV. Einzelne, gepaarte und sonst neben einander gestellte Figuren.

Dreiunddreißig Platten.

Diese sind sämtlich in der Mitte von farbigen Wandflächen, Körper und Gewänder kunstmäßig koloriert, zu denken.

Man hat wohl die Frage aufgeworfen, ob man schwebende Figuren abbilden könne und dürfe. Hier nun scheint sie glücklich beantwortet. Wie der menschliche Körper in vertikaler Stellung sich als stehenden erweist, so ist eine gelinde Senkung in die Diagonale schon hinreichend, die Figur als schwebend darzustellen; eine hiebei entwickelte, der Bewegung gemäße Zierlichkeit der Glieder vollendet die Illusion.

Sogar dergleichen schwebende, fliegende Figuren tragen hier noch andere auf den Rücken, ohne daß sie eigentlich belastet scheinen, und wir machen dabei die Bemerkung, daß wir bei Darstellung des Graziösen den Boden niemals vermissen, wie uns alles Geistige der Wirklichkeit entsagen läßt.

So dankenswert es nun auch ist, daß uns hier so viele angenehme Bilder überliefert werden, die man mit Bequemlichkeit nur auf die Wand durchzeichnen und mit Geschmack kolorieren dürfte, um sie wieder schicklich anwendbar zu machen, so erinnere sich doch nur der Künstler, daß er mit der Masse der Bevölkerung großer Städte gerade diesem echt lebendigen antiken Kunstsinne immerfort schon treu bleibt. Wen ergötzt nicht der Anblick großer theatralischer Ballete? Wer trägt sein Geld nicht Seiltänzern, Luftspringern und Kunstreitern zu? und was reizt uns, diese flüchtigen Erscheinungen immer wiederholt zu verlangen, als das anmutig vorübergehende Lebendige, welches die Alten an ihren Wänden festzuhalten trachteten.

Hierin hat der bildende Künstler unserer Tage Gelegenheit genug, sich zu üben; er suche die augenblicklichen Bewegungen aufzufassen, das Verschwindende festzuhalten, ein Vorhergehendes und Nachfolgendes simultan vorzustellen, und er wird schwebende Figuren vor die Augen bringen, bei denen man weder nach Fußboden so wenig als nach Seil, Draht und Pferd fragt. Doch was das letzte betrifft, dieses edle Geschöpf muß auch in unsern Bildkreis herangezogen werden. Durchdringe sich der Künstler von den geistreichen Gebilden, welche die Alten so meisterhaft im Centaurengeschlechte darstellten. Die Pferde machen ein zweites Volk im Kriegs- und Friedenswesen aus; Reitbahn, Wettrennen und Revuen geben dem Künstler genugsame Gelegenheit, Kraft, Macht, Zierlichkeit und Behendigkeit dieses Tieres kennen zu lernen; und wenn

11 f. wie uns ... entsagen läßt. Entgegnung auf Vitruvs oben erwähnte nüchterne Bedenken.

vorzügliche Bildner den Stallmeister und Kavalleristen zu befriedigen suchen, wenigstens in Hauptsachen, wo ihre Forderungen naturgemäß sind, so ziehe der vollkommene Dekorationsmaler auch dergleichen in sein Fach. Jene allgemeinen Gelegenheiten wird er nicht meiden; dabei aber lasse er alle die einer aufgeregten Schaulust gewidmeten Stunden für seine Zwecke nicht vorüber.

Gedenken wir an dieser Stelle eines vor Jahren gegebenen, hieher deutenden glücklichen Beispiels, der geistreich aufgefaßten anmutigen Bewegungen der Viganos, zu denen sich das ernste Talent des Herrn Direktor Schadow seiner Zeit angeregt fühlte, deren manche sich als Wandgemälde im antiken Sinne behandelt recht gut ausnehmen würden. Lasse man den Tänzern und andern durch bewegte Gegenwart uns erfreuenden Personen ihre technisch herkömmlichen, mitunter dem Auge und sittlichen Gefühle widerwärtigen Stellungen, fasse und fixiere man das, was lobenswürdig und musterhaft an ihnen ist, so kommt auch wohl hier eine Kunst der andern zugute, und sie fügen sich wechselseitig in einander, um uns das durchaus Wünschenswerte vor Augen zu bringen.

V. Vollständige Bilder.

Sieben Platten.

Es ist allgemein bekannt und jedem Gebildeten höchst schätzenswert, was gründliche Sprachforscher seit so langer Zeit zur Kenntnis des Altertums beigetragen; es ist jedoch nicht zu leugnen, daß gar vieles im Dunklen blieb, was in der neuern Zeit enthüllt worden ist, seit die Gelehrten sich auch um eine nähere Kunstkenntnis bemüht, wodurch uns nicht allein manche Stelle des Plinius in ihrem geschichtlichen Zusammenhange, sondern auch nach allen Seiten hin anderes der überlieferten Schriftsteller klar geworden ist.

Wer unterrichtet sein will, wie wunderlich man in der Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts sich jene rhetorisch beschriebenen Bilder vorgestellt hat, welche uns durch die Philostrate überliefert worden, der schlage die französische Übersetzung dieser Autoren nach, welche von Arthus Thomas, Sieur d'Embry

8 ff. der geistreich ... fühlte. Schadow hat das Tänzerpaar Vigano in 21 Radierungen dargestellt, als es im Jahre 1796 in Berlin auftrat. Bei Friedländer a. a. O. S. 148 f., Nr. 6—26. — 32 ff. die französische Übersetzung ... versehen. „Les images etc. de deux Philostrates etc. mis en François par Blaise de Vigenere ..., avec des Epigrammes sur chacun d'iceux par Artus Thomas d'Embry." So lautet der Titel der 1609 ff. (dann auch 1629 ff. u. 1637 ff.) in Paris erschienenen neuen Ausgabe der schon 1578 und 1597 allein veröffentlichten Übersetzung des Blaise de Vigenere.

mit schätzenswerten Notizen, jedoch mit den unglücklichsten Kupferstichen versehen; man findet seine Einbildungskraft widerwärtig ergriffen und weit von dem Ufer antiker Einfalt, Reinheit und Eigentümlichkeit verschlagen. Auch in dem achtzehnten Jahrhunderte sind die Versuche des Grafen Caylus meistens mißraten zu nennen; ja, wenn wir uns in der neuern Zeit berechtigt finden, jene in dem Philostratischen Werke freilich mehr besprochenen als beschriebenen Bilder als damals wirklich vorhandene zuzugeben, so sind wir solches Urteil den Herkulanischen und Pompejischen Entdeckungen schuldig, und sowohl die Weimarischen Kunstfreunde als die in diesem Fache eifrig gebildeten Gebrüder Riepenhausen werden gern gestehen, daß, wenn ihnen etwas über die Polygnotische Lesche in Worten oder bildlichen Darstellungen zu äußern gelungen ist, solches eigentlich erst in gedachten ausgegrabenen antiken Bildern Grund und Zuverlässigkeit gefunden habe.

Auch die vom Referenten in „Kunst und Altertum“, Bd. II. Heft I. S. 27, vorgetragenen Studien über die Philostratischen Bilder, wodurch er das Wirkliche vom Rhetorischen zu sondern getrachtet hat, sind nicht ohne die genaueste und wiederholteste Anschauung der neu aufgefundenen Bilder unternommen worden.

Hierüber etwas Allgemeines mitzuteilen, welches ausführlich geschehen müßte, um nicht verwegen zu scheinen, gehörte ein weit größerer als der hier gegönnte Raum. So viel aber sei kürzlich ausgesprochen: die alte Malerei, von der Bildhauerkunst herstammend, ist in einzelnen Figuren höchst glücklich; zwei, gepaart und verschlungen, gelingen ihr aufs beste; eine dritte hinzukommende giebt schon mehr Anlaß zu Nebeneinanderstellung als zu Vereinigung; mehrere zusammen darzustellen, glückt diesen Künstlern auf unsere Weise nicht; da sie aber doch das innige Gefühl haben, daß ein jeder beschränkte Raum ganz eigentlich durch die dargestellten Figuren verziert sein müsse, so kommt besonders bei größern Bildern eine gewisse Symmetrie zum Vorschein, welche, bedingter oder freier beobachtet, dem Auge jederzeit wohlthut.

Dies so eben Gesagte entschuldige man damit, daß ich mir Gelegenheit wünschte, vom Hauptzweck der im Raum bedingten Malerei, den ich nicht anders als durch „ort- und zweckgemäße

5. die Versuche des Grafen Caylus. Vergl. S. 183 Anm. — 11. Gebrüder Riepenhausen. Siehe oben S. 188 Anm. und 216 f. — 16 ff. Auch die ... Bilder. Der Aufsatz „Philostrats Gemälde“, oben S. 345 ff. — 19. sind. Im ersten Druck „ist“.

Verzierung des Raumes" in kurzem auszusprechen wüßte, vom Altertum herauf bis in die neuesten Zeiten ausführlich vorzulegen.

VI. Einzeln verteilte malerische Zieraten.

Dreizehn Platten.

Haben wir oben dieser Art, die Wände zu beleben, alle Freiheit vergönnt, so werden wir uns wegen des Einzelnen nunmehr nicht formalisieren. Gar vieles der künstlerischen Willkür Angeeignete wird aus dem Pflanzenreiche entnommen sein. So erblicken wir Kandelaber, die gleichsam von Knoten zu Knoten, mit verschieden gebildeten Blättern besetzt, uns eine mögliche Vegetation vorspiegeln. Auch die mannigfaltigst umgebildeten gewundenen Blätter und Ranken deuten unmittelbar dahin, endigen sich nun aber manchmal statt abschließender Blumen und Fruchtentwicklungen mit bekannten oder unbekannten Tieren; springt ein Pferd, ein Löwe, ein Tiger aus der Blättervolute heraus, so ist es ein Zeugnis, daß der Tiermaler, in der allgemeinen Verzierergilde eingeschlossen, seine Fertigkeiten wollte sehen lassen.

Wie denn überhaupt, sollte je dergleichen wieder unternommen werden, nur eine reiche Gesellschaft von Talenten, geleitet von einem übereinstimmenden Geschmacke, das Geschäft glücklich vollenden könnte. Sie müßten geneigt sein, sich einander zu subordinieren, so daß jeder seinen Platz geistreich einzunehmen bereit wäre.

Ist doch zu unsern Zeiten in der Villa Borghese ein höchst merkwürdiges Beispiel hievon gegeben worden, wo in den Arabesken des großen Saales das Blättergeranke, Stengel- und Blumengeschnörkel von geschickten, in diesem Fache geübten römischen Künstlern, die Tiergestalten vom Tiermaler Peters und, wie man sagt, einige kleine, mit in den Arabeskenzieraten angebrachte Bilder von Hamilton herrühren.

Bei solchen Willkürlichkeiten jedoch ist wohl zu merken, daß eine geniale phantastische Metamorphose immer geistreicher, an-

24. Villa Borghese. Sie empfing ihren dekorativen Schmuck am Ende des vorigen Jahrhunderts unter dem Fürsten Marco Antonio Borghese. Dessen Schützling, der vortreffliche Tiermaler Wenzeslaus Peter (geboren 1742 in Karlsbad, gestorben 1829 in Rom), ist besonders an der Dekoration des „Salone" des Erdgeschosses beteiligt. Der Historienmaler Gavin Hamilton (geboren 1730 in Lanark [Schottland], gestorben 1797 in Rom), der Freund Canovas, malte hier u. a. 1794 für die Decke des dritten Zimmers im ersten Stock.

mutiger und zugleich möglicher sich darstelle, je mehr sie sich den gesetzlichen Umbildungen der Natur, die uns seit geraumer Zeit immer bekannter geworden sind, anzuschließen und sich von daher abzuleiten das Ansehn hat.

Was die phantastischen Bildungen und Umbildungen der menschlichen oder tierischen Gestalt betrifft, so haben wir zu vollständiger Belehrung uns an die Vorgänge der Alten zu wenden und uns dadurch zu begeistern.

VII. Andere sich auf Architektur näher beziehende malerische Zieraten.

Sie sind häufig in horizontalen Baugliedern und Streifen durch abwechselnde Formen und Farben höchst anmutig auseinandergesetzt. Sodann finden sich aber auch wirklich erhabene Bauglieder, Gesimse und dergleichen, durch Farben vermannigfaltigt und erheitert.

Wenn man irgend eine Kunsterscheinung billig beurteilen will, so muß man zuvörderst bedenken, daß die Zeiten nicht gleich sind. Wollte man uns übel nehmen, wenn wir sagen: die Nationen steigen aus der Barbarei in einen hochgebildeten Zustand empor und senken sich später dahin wieder zurück, so wollen wir lieber sagen: sie steigen aus der Kindheit in großer Anstrengung über die mittleren Jahre hinüber und sehnen sich zuletzt wieder nach der Bequemlichkeit ihrer ersten Tage. Da nun die Nationen unsterblich sind, so hängt es von ihnen ab, immer wieder von vorn anzufangen; freilich ist hier manches im Wege Stehende zu überwinden. Verzeihung diesem allgemeinen! Eigentlich war hier nur zu bemerken, daß die Natur in ihrer Roheit und Kindheit unwiderstehlich nach Farbe dringt, weil sie ihr den Eindruck des Lebens giebt, das sie denn auch da zu sehen verlangt, wo es nicht hingehört.

Wir sind nun unterrichtet, daß die Metopen der ernstesten sizilischen Gebäude hie und da gefärbt waren und daß man selbst im griechischen Altertume einer gewissen Wirklichkeitsforderung nachzugeben sich nicht enthalten kann. So viel aber möchten wir behaupten, daß der köstliche Stoff des Pentelischen Marmors sowie der ernste Ton eherner Statuen einer höher und zarter gesinnten Menschheit den Anlaß gegeben, die reine Form über alles zu

30. Metopen Vergl. S. 590 Z. 7 u. 8 Anm.

schätzen und sie dadurch dem inneren Sinne abgesondert von allen empirischen Reizen ausschließlich anzueignen.

So mag es sich denn auch mit der Architektur und dem, was sich sonst anschließt, verhalten haben.

Später aber wird man die Farbe immer wieder hervortreten sehen. Rufen wir ja doch auch schon, um Hell und Dunkel zu erzwecken, einen gewissen Ton zu Hülfe, durch den wir Figuren und Zieraten vom Grunde abzusetzen und abzustufen geneigt sind.

So viel sei gesagt, um das Vorliegende, wo nicht zu rechtfertigen, doch demselben seine eigentümliche Stelle anzuweisen.

Von Mosaik ist in diesen Heften wenig dargeboten, aber dieses Wenige bestätigt vollkommen die Begriffe, die wir uns seit langen Jahren von ihr machen konnten. Die Willkür ist hier bei Fußbodenverzierung beschränkter als bei den Wandverzierungen, und es ist, als wenn die Bestimmung eines Werks, „mit Sicherheit betreten zu werden", den musivischen Bildner zu mehr Gefaßtheit und Ruhe nötigte. Doch ist auch hier die Mannigfaltigkeit unsäglich, in welcher die vorhandenen Mittel angewendet werden, und man möchte die kleinen Steinchen den Tasten des Instruments vergleichen, welche in ihrer Einfalt vorzuliegen scheinen und kaum eine Ahnung geben, wie, auf die mannigfaltigste Weise verknüpft, der Tonkünstler sie uns zur Empfindung bringen werde.

VIII. Landschaften.

Wir haben schon oben vernommen, daß in den ältern Zeiten die Wände öffentlicher Gebäude auch wohl mit Landschaften ausgeziert wurden; dagegen war es eine ganz richtige Empfindung, daß man in der Beschränkung von Privathäusern dergleichen nur untergeordnet anzubringen habe. Auch teilt unser Künstler keine im besondern mit, aber die in Farben abgedruckten Wandbilder zeigen uns genugsam die in abgeschlossenen Rahmen gar zierlich daselbst eingeschalteten ländlichen, meist phantastischen Gegenstände. Denn wie konnte auch ein in der herrlichsten Weltumgebung sich befindender und fühlender Pompejaner die Nachbildung irgend einer Aussicht als der Wirklichkeit entsprechend an seiner Seite wünschen?

14. von ihr.] Die Mosaik nach dem Französischen la mosaïque.

Da jedoch in den Kupfern nach Herkulanischen Entdeckungen eine Unzahl solcher Nachbildungen anzutreffen ist, auch zugleich ein in der Kunstgeschichte interessanter Punkt zur Sprache kommt, so sei es vergönnt, hiebei einen Augenblick zu verweilen.

Die Frage, ob jene Künstler Kenntnis der Perspektive gehabt, beantworte ich mir auf folgende Weise. Sollten solche mit den herrlichsten Sinnen, besonders auch dem des Auges begabte Künstler wie so vieles Andere nicht auch haben bemerken können und müssen, daß alle unterhalb meines Auges sich entfernenden Seitenlinien hinauf=, dagegen die oberhalb meines Blickes sich entfernenden hinab zu weichen scheinen? Diesem Gewahrwerden sind sie auch im allgemeinen gefolgt.

Da nun ferner in den ältern Zeiten sowohl als in den neuern bis in das siebzehnte Jahrhundert jedermann recht viel zu sehen verlangte, so dachte man sich auf einer Höhe, und insofern mußten alle dergleichen Linien aufwärts gehen, wie es denn auch damit in den ausgegrabenen Bildern gehalten wird, wo aber freilich manches Schwankende, ja Falsche wahrzunehmen ist.

Ebenso findet man auch diejenigen Gegenstände, die nur über dem Auge erblickt werden, als in jener Wandarchitektur die Gesimschen und was man sich an deren Stelle denken mag, wenn sie sich als entfernend darstellen sollen, durchaus im Sinken gezeichnet, so wie auch das, was unter dem Auge gedacht wird, als Treppen und dergleichen, aufwärts sich richtend vorgestellt.

Wollte man aber diese nach dem Gesetze der reinen subjektiven Perspektivlehre untersuchen, so würde man sie keineswegs zusammenlaufend finden. Was eine scharfe, treue Beobachtung verleihen kann, das besaßen sie; die abstrakte Regel, deren wir uns rühmen und welche nicht durchaus mit dem Geschmacksgefühl übereintrifft, war mit so manchem andern, später entdeckten völlig unbekannt.

Durch alles Vorgesagte, welches freilich noch viel weiter hätte ausgeführt werden sollen, kann man sich überzeugen, daß die vorliegenden Zahnischen Hefte gar mannigfaltigen Nutzen zu stiften geeignet sind. Dem Studium des Altertums überhaupt werden sie förderlich sein, dem Studium der altertümlichen Kunstgeschichte besonders. Ferner werden sie, teils weil die Nachbildungen vieler Gegenstände in der an Ort und Stelle vorhandenen Größe gezeichnet sind, teils weil sie im ganzen Zusammenhange und sogar farbig vorgeführt werden, eher in das praktische Leben eingehen

und den Künstler unserer Tage zu Nachbildung und Erfindung aufwecken, auch dem Begriff, wie man am schicklichen Platze sich eine heitere, geschmackvolle Umgebung schaffen könne und solle, immer mehr zur allgemeinen Reife verhelfen.

Was von des werten Künstlers Lebensgange zu sagen wäre, ingleichen was er von seinen technischen Bemühungen, besonders im farbigen Abdruck, eröffnet, davon wird in folgendem das Nötigste mitzuteilen sein.

Weimar, im Mai 1830. J. W. v. Goethe.

---

5 ff. Was von … J. W. v. Goethe. Dieser letzte Abschnitt fehlt in den Ausgaben der Werke. Es folgt darauf die Selbstbiographie Zahns.

Nehrlichs Darstellungen aus Faust.

(Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften [Beilage zur Abendzeitung] Nr. 105, den 31. Dezember 1831.)

Wir haben auf sechzehn großen Folioblättern einen abermaligen Zyklus vor uns, bedeutender, in dem Goetheschen Trauerspiele Faust allenfalls sinnlich denkbarer Situationen und Ereignisse, auch dürfen wir annehmen, daß der Künstler noch manche Lücken ausfüllen und sein Werk, gewissermaßen unabhängig vom Gedichte, zu einem Ganzen bilden werde.

Dieses ist um so mehr zu hoffen, als man ihm bezeugen muß, er habe sich in das Gedicht ernstlich versenkt und befinde sich darin wie zu Hause.

Seine Bilder sind reich an Figuren und Nebenwerken, meist gut erfunden und motiviert. Sehr gelungen ist der Ausdruck; man könnte eine Anzahl der Art wohlgeratener, mit Geist und Leben ausgestatteter Köpfe anführen. Die Gebärden der Figuren sind der Handlung angemessen und die Glieder von guter Gestalt.

Möge der junge Künstler sich auf das Studium der Proportion noch eifriger legen, damit allen Gliedern ein richtiges Maß

1. Nehrlichs Darstellungen aus Faust. Gustav Nehrlich, geboren 1807 zu Hechingen, gebildet und thätig in Baden-Baden als Porträtmaler, gestorben 1840, beendete 1831 in München eine Serie von 16 Faustzeichnungen, welche Goethe Ende August des Jahres von dem Vater des Künstlers erhielt. Goethe bestätigte den Empfang am 19. September mit folgenden Worten: „Daß ein wohlgepacktes Portefeuille, enthaltend Zeichnungen von Gustav Nehrlich nach Goethes Faust, glücklich angekommen und den Weimarischen Kunstfreunden Gelegenheit gegeben hat, an dem vorzüglichen Talent eines geistreichen jungen Künstlers sich zu ergötzen, wird dessen Herrn Vater hiedurch angezeigt, vorbehältlich des Weiteren. Weimar den 19. Septbr. 1831. Glückwünschend ergebenst J. W. Goethe." Am 10. November meldete er dem Vater dann die Rücksendung und fügte dem Briefe das Gutachten bei, das dann in einem Artikel des Wegweisers veröffentlicht wurde. Weizsäckers Ansicht (Einleitung S. CLXII), daß Meyer der Verfasser sei, können wir nicht teilen. Unserem Abdruck liegt die Handschrift zu Grunde. — Die erwähnten Zeichnungen wurden erst 1864—65 zu Neuwied und Leipzig in Radierungen des Stuttgarters Friedrich Schepperlen in acht Lieferungen veröffentlicht. Vergl. oben S. 573 f., Engel a. a. O. Nr. 1863 und Tille, a. a. O. S. 291. Nehrlichs Zeichnungen sind unbedeutende Leistungen, und Goethes wohlwollendes Urteil ist hier in der That nur „ein Beleg für seine Freundlichkeit und Herzensgüte".

zugeteilt und eine Übereinstimmung derselben unter einander so wie zu dem Charakter der Köpfe durchaus erreicht werde.

Die Anlage der Gewänder ist meistens gut, einige sind als höchst zierlich anzuerkennen.

Auch darf nicht übergangen werden, daß für die Räumlichkeiten genugsam gesorgt, das Lokal schicklich gewählt und das Hausgeräte jener Zeit angehörig dargestellt sei.

Die saubere Ausführung der sämtlichen Blätter mit der Feder trägt zu dem angenehmen Eindruck, welchen sie gewähren, das Ihrige bei.

Im Namen der Weimarischen Kunstfreunde

Weimar, am 10. Nov. 1831.

J. W. v. Goethe.

VIII.

Aus dem Nachlaß.

Christus
nebst zwölf alt- und neutestamentlichen Figuren den Bildhauern vorgeschlagen.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Band. 1832. S. 23—33.)

Wenn wir den Malern abgeraten, sich vorerst mit biblischen Gegenständen zu beschäftigen, so wenden wir uns, um die hohe Ehrfurcht, die wir vor jenem Zyklus hegen, zu bethätigen, an die Bildhauer und denken hier die Angelegenheit im großen zu behandeln.

Es ist uns schmerzlich zu vernehmen, wenn man einen Plastiker auffordert, Christus und seine Apostel in einzelnen Bildnissen aufzustellen; Raphael hat es mit Geist und Heiterkeit einmal malerisch behandelt, und nun sollte man es dabei bewenden lassen. Wo soll der Plastiker die Charaktere hernehmen, um sie genugsam zu sondern? Die Zeichen des Märtyrertums sind der neuern Welt nicht anständig genügend, der Künstler will die Bestellung nicht abweisen, und da bleibt ihm denn zuletzt nichts übrig, als wackern, wohlgebildeten Männern Ellen auf Ellen Tuch um den Leib zu drapieren, mehr als sie je in ihrem ganzen Leben möchten gebraucht haben.

In einer Art von Verzweiflung, die uns immer ergreift, wenn wir mißgeleitete oder mißbrauchte schöne Talente zu bedauern haben, bildete sich bei mir der Gedanke, dreizehn Figuren aufzustellen, in welchen der ganze biblische Zyklus begriffen werden könnte, welches wir denn mit gutem Wissen und Gewissen hiedurch mitteilen.

1f. Christus nebst zwölf alt- und neutestamentlichen Figuren. Für die Datierung dieser Abhandlung bietet nur der Anfang einen Anhalt, denn er bezieht sich wohl sicher auf den 1817 erschienenen Aufsatz „Neu-deutsche religios-patriotische Kunst", den Meyer im Sinne Goethes verfaßt hat. Schon in den Propyläen 1798 hatte Meyer sich in gleicher Weise in seinem Artikel „Über Gegenstände der bildenden Kunst" ausgesprochen. — 11f. Plastiker ... Bildnissen aufzustellen. Ist dies noch eine Anspielung auf Thorwaldsens im Auftrag des Königs Friedrich VI. (1819) gearbeitete Statuen Christi und der 12 Apostel für die Frauenkirche in Kopenhagen? — 12. Raphael. Vergl. S. 8 Z. 14 Anm.

I. Adam,

in vollkommen menschlicher Kraft und Schönheit; ein Kanon, nicht wie der Heldenmann, sondern wie der fruchtreiche, weichstarke Vater der Menschen zu denken sein möchte; mit dem Fell bekleidet, das seine Nacktheit zu decken ihm von oben gegeben ward. Zu der Bildung seiner Gesichtszüge würden wir den größten Meister auffordern. Der Urvater sieht mit ernstem Blick, halb traurig lächelnd, auf einen derben, tüchtigen Knaben, dem er die rechte Hand aufs Haupt legt, indem er mit der linken das Grabscheit, als von der Arbeit ausruhend, nachlässig sinken läßt.

Der erstgeborene Knabe, ein tüchtiger Junge, erwürgt mit wildem Kindesblick und kräftigen Fäusten ein Paar Drachen, die ihn bedrohen wollten, wozu der Vater, gleichsam über den Verlust des Paradieses getröstet, hinsieht. Wir stellen bloß das Bild dem Künstler vor die Augen, es ist für sich deutlich und rein, was man hinzudenken kann, ist gering.

II. Noah,

als Winzer, leicht gekleidet und geschürzt, aber doch schon gegen das Tierfell anmutig kontrastierend, einen reich behangenen Rebestock in der linken Hand, einen Becher, den er zutraulich hinweist, in der rechten. Sein Gesicht edel-heiter, leicht von dem Geiste des Weins belebt. Er muß die zufriedene Sicherheit seiner selbst andeuten, ein behagliches Bewußtsein, daß, wenn er auch die Menschen von wirklichen Übeln nicht zu befreien vermöge, er ihnen doch ein Mittel, das gegen Sorge und Kummer, wenn auch nur augenblicklich, wirken solle, darzureichen das Glück habe.

III. Moses.

Diesen Heroen kann ich mir freilich nicht anders als sitzend denken, und ich erwehre mich dessen um so weniger, als ich um der Abwechselung willen auch wohl einen Sitzenden und in dieser Lage Ruhenden möchte dargestellt sehen. Wahrscheinlich hat die überkräftige Statue des Michel Angelo am Grabe Julius des Zweiten sich meiner Einbildungskraft dergestalt bemächtigt, daß ich nicht von ihr loskommen kann; auch sei deswegen das fernere Nachdenken und Erfinden dem Künstler und Kenner überlassen.

31 f. die überkräftige Statue des Michel Angelo. Goethe besaß eine alte Nachbildung des Moses (Bd. 25, S. 38). Am 12. Mai 1830 verteidigte er gegen Eckermann und Soret die künstlerische Größe des Bildwerks. Vergl. auch S. 406 Z. 15 Anm.

IV. David

darf nicht fehlen, ob er mir gleich auch als eine schwierige Aufgabe erscheint. Den Hirtensohn, Glücksritter, Helden, Sänger, König und Frauenlieb in einer Person, oder eine vorzügliche Eigenschaft derselben hervorgehoben, darzustellen, möge dem genialen Künstler glücken.

V. Jesaias.

Fürstensohn, Patriot und Prophet, ausgezeichnet durch eine würdige, warnende Gestalt. Könnte man durch irgend eine Überlieferung dem Kostüme jener Zeiten beikommen, so wäre das hier von großem Werte.

VI. Daniel.

Diesen getrau' ich mir schon näher zu bezeichnen. Ein heiteres, längliches, wohlgebildetes Gesicht, schicklich bekleidet, von langem lockigem Haar, schlanke zierliche Gestalt, enthusiastisch in Blick und Bewegung. Da er in der Reihe zunächst an Christum zu stehen kommt, würd' ich ihn gegen diesen gewendet vorschlagen, gleichsam im Geiste den Verkündeten vorausschauend.

Wenn wir uns vorstellen, in eine Basilika eingetreten zu sein und im Vorschreiten links die beschriebenen Gestalten betrachtet zu haben, so gelangen wir nun in der Mitte vor

VII. Christus selbst,

welcher als hervortretend aus dem Grabe darzustellen ist. Die herabsinkenden Grabestücher werden Gelegenheit geben, den göttlich aufs neue Belebten in verherrlichter Mannesnatur und schicklicher Nacktheit darzustellen, zur Versöhnung, daß wir ihn sehr unschicklich gemartert, sehr oft nackt am Kreuze und als Leichnam sehen mußten. Es wird dieses eine der schönsten Aufgaben für den Künstler werden, welche unsres Wissens noch niemals glücklich gelöst worden ist.

Gehen wir nun an der andern Seite hinunter und betrachten die sechs folgenden neutestamentlichen Gestalten, so finden wir

4. Frauenlieb, Liebhaber der Frauen, wohl nach Analogie von Frauenlob von Goethe gebildetes ἅπαξ λεγόμενον.

VIII. den Jünger Johannes.

Diesem würden wir ein rundliches Gesicht, krause Haare und durchaus eine derbere Gestalt als dem Daniel geben, um durch jenen das sehnsüchtige Liebestreben nach dem Höchsten, hier die befriedigte Liebe in der herrlichsten Gegenwart auszudrücken. Bei solchen Kontrasten läßt sich auf eine zarte, kaum den Augen bemerkbare Weise die Idee darstellen, von welcher wir eigentlich ergriffen sind.

IX. Matthäus, der Evangelist.

Diesen würden wir vorstellen als einen ernsten, stillen Mann von entschieden ruhigem Charakter. Ein Genius, wie ihm ja immer zugeteilt wird, hier aber in Knabengestalt, würde ihm beigesellt, der in flach erhobener Arbeit eine Platte ausmeißelt, auf deren sichtbarem Teil man die Verehrung des auf der Mutter Schoße sitzenden Jesuskindlein durch einen König, im Fernen durch einen Hirten mit Andeutungen von folgenden zu sehen hätte. Der Evangelist, ein Täfelchen in der Linken, einen Griffel in der Rechten, blickt heiter aufmerksam nach dem Vorbilde, als einer, der augenblicklich niederschreiben will. Wir sehen diese Gestalt mit ihrer Umgebung auf mannigfaltige Weise freudig im Geiste.

Wir betrachten überhaupt diesen dem Sinne nach als das Gegenbild von Moses und wünschen, daß der Künstler tiefen Geistes hier Gesetz und Evangelium in Kontrast bringe; jener hat die schon eingegrabenen starren Gebote im Urstein, dieser ist im Begriff, das lebendige Ereignis leicht und schnell aufzufassen. Jenem möchte ich keinen Gesellen geben, denn er erhielt seine Tafeln unmittelbar aus der Hand Gottes; bei diesem aber kann, wenn man allegorisieren will, der Genius die Überlieferung vorstellen, durch welche eine dergleichen Kunde erst zu dem Evangelisten mochte gekommen sein.

X.

Diesen Platz wollen wir dem Hauptmann von Kapernaum gönnen; er ist einer der ersten Gläubigen, der von dem hohen Wundermanne Hülfe fordert, nicht für sich noch einen Blutsverwandten, sondern für den treusten, willfährigsten Diener. Es liegt hierin etwas so Zartes, daß wir wünschten, es möchte mit empfunden werden.

Da bei dem ganzen Vorschlag eigentlich Mannigfaltigkeit zugleich beabsichtigt ist, so haben wir hier einen römischen Hauptmann in seinem Kostüme, der sich trefflich ausnehmen wird. Wir verlangen nicht gerade, daß man ihm ausdrücklich ansehe, was er bringt und will; es ist uns genug, wenn der Künstler einen kräftig verständigen und zugleich wohlwollenden Mann darstellt.

XI. Maria Magdalena.

Diese würde ich sitzend oder halb gelehnt dargestellt wünschen, aber weder mit einem Totenkopf noch einem Buche beschäftigt; ein zu ihr gesellter Genius müßte ihr das Salbfläschchen vorweisen, womit sie die Füße des Herrn geehrt, und sie sähe es mit frommem, wohlgefälligem Behagen an. Diesen Gedanken haben wir schon in einer allerliebsten Zeichnung ausgeführt gesehen, und wir glauben nicht, daß etwas Frommanmutigeres zu denken sei.

XII. Paulus.

Der ernste, gewaltige Lehrer! Er wird gewöhnlich mit dem Schwerte vorgestellt, welches wir aber wie alle Marterinstrumente ablehnen und ihn lieber in der beweglichen Stellung zu sehen wünschten Eines, der seinem Wort mit Mienen sowohl als Gebärde Nachdruck verleihen und Überzeugung erringen will. Er würde als Gegenstück von Jesaias, dem vor Gefahr warnenden Lehrer, dem die traurigsten Zustände vorauserblickenden Seher nicht gerade gegenüberstehen, aber doch in Bezug zu denken sein.

XIII. Petrus.

Diesen wünscht' ich nun auf das Geistreichste und Wahrhafteste behandelt.

Wir sind oben in eine Basilika hereingetreten, haben zu beiden Seiten in den Interkolumnien die zwölf Figuren im allgemeinen erblickt, in der Mitte, in dem würdigsten Raum, den Einzelnen, Unvergleichbaren. Wir fingen historisch auf unserer linken Hand an und betrachteten das Einzelne der Reihe nach.

In der Gestalt, Miene, Bewegung St. Peters aber wünscht' ich folgendes ausgedrückt. In der Linken hängt ihm ein kolossaler Schlüssel, in der Rechten trägt er den Gegenpart, eben wie einer, der im Begriff ist, auf- oder zuzuschließen. Diese Haltung, diese Miene recht wahrhaft auszudrücken, müßte einem

echten Künstler die größte Freude machen. Ein ernster, forschender Blick würde gerade auf den Eintretenden gerichtet sein, ob er denn auch sich hierher zu wagen berechtigt sei? und dadurch würde zugleich dem Scheidenden die Warnung gegeben, er möge sich in acht nehmen, daß nicht hinter ihm die Thüre für immer zugeschlossen werde.

Wiederaufnahme.

Ehe wir aber wieder hinaustreten, drängen sich uns noch folgende Betrachtungen auf. Hier haben wir das Alte und Neue Testament, jenes vorbildlich auf Christum deutend, sodann den Herrn selbst in seine Herrlichkeit eingehend und das Neue Testament sich in jedem Sinne auf ihn beziehend. Wir sehen die größte Mannigfaltigkeit der Gestalten und doch immer, gewissermaßen paarweise, sich auf einander beziehend, ohne Zwang und Anforderung: Adam auf Noah, Moses auf Matthäus, Jesaias auf Paulus, Daniel auf Johannes; David und Magdalena möchten sich unmittelbar auf Christum selbst beziehen, jener stolz auf solch einen Nachkommen, diese durchdrungen von dem allerschönsten Gefühle, einen würdigen Gegenstand für ihr liebevolles Herz gefunden haben. Christus steht allein im geistigsten Bezug zu seinem himmlischen Vater. Den Gedanken, ihn darzustellen, wie die Grabestücher von ihm wegsinken, haben wir schon benutzt gefunden; aber es ist nicht die Frage, neu zu sein, sondern das Gehörige zu finden oder, wenn es gefunden ist, es anzuerkennen.

Es ist offenbar, daß bei der Fruchtbarkeit der Bildhauer sie nicht immer glücklich in der Wahl ihrer Gegenstände sind; hier werden ihnen viele Figuren geboten, deren jede einzeln wert ist des Unternehmens; und sollt' auch das Ganze, im großen ausgeführt, nur der Einbildungskraft anheimgegeben werden, so wäre doch in Modellen mäßiger Größe mancher Ausstellung eine anmutige Mannigfaltigkeit zu geben. Der Verein, der dergleichen billigte, würde wahrscheinlich Beifall und Zufriedenheit erwerben.

Würden mehrere Bildhauer aufgerufen, sich nach ihrer Neigung und Fähigkeit in die einzelnen Figuren zu teilen, sie in gleichem Maßstab zu modellieren, so könnte man eine Ausstellung machen, die in einer großen, bedeutenden Stadt gewiß nicht ohne Zulauf sein würde.

Verein der deutschen Bildhauer.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Band. 1832. S. 34—39.)

Jena, den 27. Julius 1817.

Da von allen Zeiten her die Bildhauerkunst das eigentliche Fundament aller bildenden Kunst gewesen und mit deren Abnahme und Untergang auch alles andere Mit- und Untergeordnete sich verloren, so vereinigen sich die deutschen Bildhauer in dieser bedenklichen Zeit, ohne zu untersuchen, wie die übrigen verwandten Künste sich vorzusehen hätten, auf ihre alten, anerkannten, ausgeübten und niemals widersprochenen Rechte und Satzungen dergestalt, daß es für Kunst und Handwerk gelte, wo erhobene, halb und ganz runde Arbeit zu leisten ist.

Der Hauptzweck aller Plastik, welches Wortes wir uns künftighin zu Ehren der Griechen bedienen, ist, daß die Würde des Menschen innerhalb der menschlichen Gestalt dargestellt werde. Daher ist ihr alles außer dem Menschen zwar nicht fremd, aber doch nur ein Nebenwerk, welches erst der Würde des Menschen angenähert werden muß, damit sie derselbigen diene, ihr nicht etwa in den Weg trete oder vielleicht gar hinderlich und schädlich sei. Dergleichen sind Gewänder und alle Arten von Bekleidungen und Zuthaten; auch sind die Tiere hier gemeint, welche diejenige Kunst ganz allein und würdig bilden kann, die ihnen ihren Teil von dem im Menschen wohnenden Gottesgebilde in hohem Maße zuzuteilen versteht.

1. Verein ... Bildhauer. Goethe selbst bezeichnet diesen Aufsatz im folgenden nur als einen „Vorschlag". Anlaß zu demselben gab die nach ihrer öffentlichen Ausstellung (vergl. S. 417 Z. 2 Anm.) bald allgemein gewordene Bewunderung der Elgin Marbles in London, deren Abbildungen er schon bei dem Ritter Worsley mit dem größten Interesse gesehen hatte. Realisierung hat dieser Plan unseres Wissens jedoch nicht gefunden. Trotzdem erhoffte Goethe dauernd gerade von einer korporativen Vereinigung der Künstler am ehesten Förderung seiner Kunstansichten. Als ihm Tieck die Gründung des „Vereins der Kunstfreunde im preußischen Staate" mitteilte, drückte er Rauch (27. August 1825) sein Interesse daran aus, indem er zugleich „zu dessen Zwecken" die „Philostratischen Bilder" in Erinnerung bringt. Vergl. Eggers, Rauch und Goethe, S. 127, und die Rauchbiographie II, S. 15; ferner Goethe-Jahrbuch VII, S. 202 und III, S. 11.

Der Bildhauer wird daher von frühster Jugend auf einsehen, daß er eines Meisters bedarf, und aller Selbstlernerei, d. h. Selbstquälerei zeitig absagen. Er wird das gesunde menschliche Gebilde vom Knochenbau herauf durch Bänder, Sehnen und Muskeln aufs fleißigste durchüben, welches ihm keine Schwierigkeit machen wird, wenn sein Talent als ein Selbstgesundes sich im Gesunden und Jugendlichen wieder anerkennt.

Wie er nun das vollkommene, obschon gleichgültige Ebenmaß der menschlichen Gestalt männlichen und weiblichen Geschlechts sich als einen würdigen Kanon anzueignen und denselben darzustellen imstande ist, so ist alsdann der nächste Schritt zum Charakteristischen zu thun. Hier bewährt sich nun jener Typus auf und ab zu allem Bedeutenden, welches die menschliche Natur zu offenbaren fähig ist, und hier sind die griechischen Muster allen andern vorzuziehen, weil es ihnen glückte, den Raupen- und Puppenzustand ihrer Vorgänger zur höchstbewegten Psyche hervorzuheben, alles wegzunehmen, und ihren Nachfolgern, die sich nicht zu ihnen bekennen, sondern in ihrer Unmacht Original sein wollen, in dem Sanften nur Schwäche und in dem Starken nur Parodie und Karikatur übrig zu lassen.

Weil aber in der Plastik zu denken und zu reden ganz unzulässig und unnütz ist, der Künstler vielmehr würdige Gegenstände mit Augen sehen muß, so hat er nach den Resten der höchsten Vorzeit zu fragen, welche denn ganz allein in den Arbeiten des Phidias und seiner Zeitgenossen zu finden sind. Hiervon darf man gegenwärtig entschieden sprechen, weil genugsame Reste dieser Art sich schon jetzt in London befinden, so daß man also einen jeden Plastiker gleich an die rechte Quelle weisen kann.

Jeder deutsche Bildhauer verbindet sich daher, alles, was ihm von eignem Vermögen zu Gebote steht oder was ihm durch Freunde, Gönner, sonstige Zufälligkeit zu teil wird, darauf zu verwenden, daß er eine Reise nach England mache und daselbst so lang' als möglich verweile, indem allhier zuvörderst die Elginischen Marmore, sodann aber auch die übrigen dort befindlichen, dem Museum einverleibten Sammlungen eine Gelegenheit geben, die in der bewohnten Welt nicht weiter zu finden ist.

34 f. die Elginischen Marmore. Vergl. S. 418 ff. Anm. und Bd. 25, S. 69 u. 88.

Daselbst studiere er vor allen Dingen aufs fleißigste den geringsten Überrest des Parthenons und des Phigalischen Tempels; auch der kleinste, ja beschädigte Teil wird ihm Belehrung geben. Dabei bedenke er freilich, damit er sich nicht entsetze, daß es nicht gerade nötig sei, ein Phidias zu werden.

Denn obgleich in höherem Sinne nichts weniger von der Zeit abhängt als die wahre Kunst, sie auch wohl überall immer zur Erscheinung kommen könnte, wenn selbst der talentreiche Mensch sich nicht gewöhnlich gefiele, albern zu sein, so ist in unserer gegenwärtigen Lage wohl zu betrachten, daß ja die Nachfolger des Phidias selbst schon von jener strengen Höhe herabstiegen, teils in Junonen und Aphroditen, teils in ephebischen und Herkulischen Gestalten, und was der Zwischenkreis alles enthalten mag, sich jeder nach seinen Fähigkeiten und seinem eigenen Charakter zu ergehen wußte, bis zuletzt das Porträt selbst, Tiere und Phantasiegestalten von der hohen Würde des Olympischen Jupiters und der Pallas des Parthenons partizipierten.

In diesen Betrachtungen also erkennen wir an, daß der Plastiker die Kunstgeschichte in sich selbst repräsentieren müsse; denn an ihm wird sogleich merklich, von welchem Punkte er ausgegangen. Welch ein lebender Meister dem Künstler beschieden ist, hängt nicht von ihm ab; was er aber für Muster aus der Vergangenheit sich wählen will, das ist seine Sache, sobald er zur Erkenntnis kommt, und da wähle er nur immer das Höchste: denn er hat alsdann einen Maßstab, wie schätzenswert er noch immer sei, wenn er auch hinter jenem zurückbleibt. Wer unvollkommene Muster nachahmt, beschädigt sich selbst; er will sie nicht übertreffen, sondern hinter ihnen zurückbleiben.

Sollte aber dieser gegenwärtige Vereinsvorschlag von den Gliedern der edlen Zunft gebilligt und mit Freuden aufgenommen werden, so ist zu hoffen, daß die deutschen Gönner auch hierhin ihre Neigung wenden. Denn obgleich ein jeder Künstler, der sich zum Plastischen bestimmt fühlt, sich diese Wallfahrt nach London zuschwören und mit Gefahr des Pilger- und Märtyrtums ausführen muß, so wird es doch der deutschen Nation viel anständiger und für die gute Sache schneller wirksam werden, wenn

2. Phigalischen Tempels. Die Skulpturen des Apollotempels zu Phigaleia ebenfalls im Britischen Museum in London.

ein geprüfter junger Mann von hinreichender Fertigkeit dorthin mit Empfehlungen gesendet und unter Aufsicht gegeben würde.

Denn gerade, daß deutsche Künstler nach Italien ganz auf ihre eigene Hand seit dreißig Jahren gegangen und dort nach Belieben und Grillen ihr halb künstlerisches, halb religiöses Wesen getrieben, dieses ist schuld an allen neuen Verirrungen, welche noch eine ganze Weile nachwirken werden.

Haben die Engländer eine afrikanische Gesellschaft, um gutmütige, dunkel strebende Menschen in die widerwärtigen Wüsten zu Entdeckungen abzusenden, die man recht gut voraussehen konnte, sollte nicht in Deutschland der Sinn erwachen, die uns so nahe gebrachten, über alle Begriffe würdigen Kunstschätze auch für das Mittelland zu benutzen?

Hier wär' eine Gelegenheit, wo die Frankfurter ungeheure und wirklich disproportionierte Städelische Stiftung sich auf dem höchsten bedeutenden Punkt entschieden sehen lassen könnte. Wie leicht würde es den dortigen großen Handelshäusern sein, einen jungen Mann zu empfehlen und durch ihre mannigfaltigen Verbindungen in Aufsicht halten zu lassen.

Ob freilich ein echtes plastisches Talent in Frankfurt geboren sei, ist noch die Frage und die noch schwerer zu beantworten, ob man die Kunst außerhalb der Bürgerschaft befördern dürfe.

Genug, die Sache ist von der Wichtigkeit, besonders in dem gegenwärtigen Augenblick, daß sie wohl verdiente, zur Sprache gebracht zu werden.

---

3 ff. Denn gerade ... nachwirken werden. Ein erneuter Protest Goethes gegen die „religios-patriotische Kunst", wie oben S. 217, 233 und 275 f. — 8. eine afrikanische Gesellschaft. Die im Jahre 1788 von J. Banks begründete African Association zu London, die zuerst eine systematische Erforschung des dunklen Weltteils in Angriff nahm. — 12 f. für das Mittelland. Alle früheren Ausgaben lesen „wie das Mittelland". Doch unterliegt es keinem Zweifel, daß nach der Art, wie Goethe sonst überall das Wort Mittelland für Binnenland gebraucht (siehe die im Grimmschen Wörterbuch VI, 2401 angeführten Stellen), hier der Kontinent im Gegensatz zu England gemeint und deshalb ein Fehler in der Wiedergabe des Textes anzunehmen ist. — 15. Städelische Stiftung. Der Frankfurter Banquier und Sammler Johann Friedrich Städel (1728—1816) hatte seine ansehnliche Sammlung und sein großes Vermögen einem zu gründenden „Städelschen Kunstinstitut" vermacht, welches, sowohl als Museum, wie als Unterrichtsinstitut für unbemittelte junge Künstler geplant, 1817 ins Leben trat: der Beginn des heutigen Frankfurter Museums und der dortigen Kunstschule.

Denkmale.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Band. 1832. S. 40—42.)

Da man in Deutschland die Neigung hegt, Freunden und besonders Abgeschiedenen Denkmale zu setzen, so habe ich lange schon bedauert, daß ich meine lieben Landsleute nicht auf dem rechten Wege sehe.

Leider haben sich unsere Monumente an die Garten- und Landschaftsliebhaberei angeschlossen, und da sehen wir denn abgestumpfte Säulen, Vasen, Altäre, Obelisken und was dergleichen bildlose allgemeine Formen sind, die jeder Liebhaber erfinden und jeder Steinhauer ausführen kann.

Das beste Monument des Menschen aber ist der Mensch. Eine gute Büste in Marmor ist mehr wert als alles Architektonische, was man jemandem zu Ehren und Andenken aufstellen kann; ferner ist eine Medaille, von einem gründlichen Künstler nach einer Büste oder nach dem Leben gearbeitet, ein schönes Denkmal, das mehrere Freunde besitzen können und das auf die späteste Nachwelt übergeht.

Bloß zu beider Art Monumenten kann ich meine Stimme geben, wobei denn aber freilich tüchtige Künstler vorausgesetzt werden. Was hat uns nicht das fünfzehnte, sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert für köstliche Denkmale dieser Art überliefert und wie manches schätzenswerte auch das achtzehnte! Im neunzehnten werden sich gewiß die Künstler vermehren, welche etwas Vorzügliches leisten, wenn die Liebhaber das Geld, das ohnehin ausgegeben wird, würdig anzuwenden wissen.

Leider tritt noch ein anderer Fall ein. Man denkt an ein Denkmal gewöhnlich erst nach dem Tode einer geliebten Person, dann erst, wenn ihre Gestalt vorübergegangen und ihr Schatten nicht mehr zu haschen ist.

Nicht weniger haben selbst wohlhabende, ja reiche Personen Bedenken, hundert bis zweihundert Dukaten an eine Marmorbüste zu wenden, da es doch das Unschätzbarste ist, was sie ihrer Nachkommenschaft überliefern können.

Mehr weiß ich nicht hinzuzufügen, es müßte denn die Betrachtung sein, daß ein solches Denkmal überdies noch transportabel bleibt und zur edelsten Zierde der Wohnungen gereicht, anstatt daß alle architektonischen Monumente an den Grund und Boden gefesselt, vom Wetter, vom Mutwillen, vom neuen Besitzer zerstört und, so lange sie stehen, durch das An- und Einkritzeln der Namen geschändet werden.

Alles hier Gesagte könnte man an Fürsten und Vorsteher des gemeinen Wesens richten, nur im höhern Sinne. Wie man es denn, so lange die Welt steht, nicht höher hat bringen können als zu einer ikonischen Statue.

Vorschläge, den Künstlern Arbeit zu verschaffen.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Band. 1832. S. 43—49.)

Was in der Abhandlung über Akademieen hierüber gesagt worden.
Meister und Schüler sollen sich in Kunstwerken üben können.
Wer sie nehmen und bezahlen soll.
Könige, Fürsten, Alleinherrscher.
Wie viel schon von ihnen geschieht.
Wie jedoch, wenn sie persönlich keine Neigung zu den Künsten haben, manches auf ein Menschenalter stocken kann.
Die Neigung, das Bedürfnis ist daher weiter auszubreiten.
Kirchen.
Katholische.
Lutherische.
Reformierte.
Lokal, wo die Kunstwerke zu placieren.
Regenten und Militärpersonen, deren öffentliches Leben gleichsam unter freiem Himmel, stehen billig auf öffentlichen Plätzen.
Minister in den Ratssälen, andere verdiente Staatsbeamte in den Sessionsstuben.
Gelehrte auf Bibliotheken.
In wie fern schon etwas Ähnliches existiert.
Eine solche allgemeine Anstalt setzt Kunst voraus und wirkt wieder zurück auf Kunst.
Italien auch hierin Muster und Vorgängerin.
Bilder in den Sessionsstuben zu Venedig.

3. in der Abhandlung über Akademieen. Meyers „Vorschläge zur Einrichtung von Kunstakademieen rücksichtlich besonders auf Berlin" in Kunst und Altertum III, 1, 120—190, 1821 erschienen. — 26. Venedig. Der gesamte malerische Schmuck des Dogenpalastes in Venedig bietet mittel- oder unmittelbar eine Verherrlichung Venedigs, seiner Geschichte und seiner Beamten. Von den Sessionsstuben enthält besonders die „Sala del Maggior Consiglio" an der Decke und an den Wänden neben Tintorettos „Paradies" und den 76 Dogenbildnissen (Fries) die Ruhmesthaten der Venezianer und die Apotheose ihres Staates, ebenso das Zimmer des Rates der Zehn (Sala del Consiglio dei Dieci).

Vom Saal der Signoria an bis zum Bilde der Schneidergilde.

Gemälde im Zimmer der Zehen.

Wie die Sache in Deutschland steht.

Leerheit des Begriffs eines Pantheons für eine Nation, besonders wie die deutsche.

Es würde dadurch allenfalls eine Kunstliebhaberei auf eine Stadt konzentriert, die doch eigentlich über das Ganze verteilt und ausgedehnt werden sollte.

Unschicklichkeit architektonischer Monumente.

Diese schreiben sich nur her aus dem Mangel der höhern bildenden Kunst.

Doppelter Vorschlag, einmal für die Bildhauerei, dann für die Malerei.

Warum der Bildhauerkunst die Porträte zu vindizieren.

Pflicht und Kunst des Bildhauers, sich ans eigentlich Charakteristische zu halten.

Dauer des Plastischen.

Pflicht, die Bildhauerkunst zu erhalten, welches vorzüglich durchs Porträt geschehen kann.

Gradation in Absicht auf den Wert und Stoff der Ausführung.

1) Erstes Modell allenfalls in Gips abgegossen.
2) In Thon ausgeführt.
3) In Marmor ausgeführt.

Eine gute Gipsbüste ist jede Familie schon schuldig von ihrem Stifter oder einem bedeutenden Mann in derselben zu haben.

Selbst in Thon ist der Aufwand nicht groß und hat in sich eine ewige Dauer, und es bleibt den Nachkommen noch immer übrig, sie in Marmor verwandeln zu lassen.

An größern Orten sowie selbst an kleinern giebt es Klubs, die ihren bedeutenden Mitgliedern, besonders wenn sie ein gewisses Alter erreicht hätten, diese Ehre zu erzeigen schuldig wären.

Die Kollegia wären ihren Präsidenten nach einer gewissen Epoche der geführten Verwaltung ein gleiches Kompliment schuldig.

Die Stadträte selbst kleiner Städte würden Ursache haben, bald jemanden von einer höhern Stufe, der einen guten Einfluß aufs gemeine Wesen gehabt, bald einen verdienten Mann aus ihrer eignen Mitte oder einen ihrer Eingebornen, der sich aus-

14. Warum ... vindizieren. Vergl. den Schluß des Artikels „Denkmale“ (oben S. 626).

wärts berühmt gemacht, in dem besten Zimmer ihres Stadthauses aufzustellen.

Anstalten, daß dieses mit guter Kunst geschehen könne.

Die Bildhauerzöglinge müßten bei der Akademie neben dem höhern Teile der Kunst auch im Porträt unterrichtet werden.

Was hiebei zu bemerken.

Ein sogenanntes natürliches Porträt.

Charakteristisches mit Stil.

Von dem letzten kann nur eigentlich die Rede sein.

Die Akademie soll selbst auf bedeutende Personen, besonders durchreisende, Jagd machen, sie modellieren lassen und einen Abdruck in gebranntem Thon bei sich aufstellen.

Was auf diese Weise sowohl als durch Bestellung das ganze Jahr von Meistern und Schülern gefertigt würde, könnte bei der Ausstellung als Konkurrenzstück gelten.

In einer Hauptstadt würde dadurch nach und nach eine unschätzbare Sammlung entstehen, indem, wenn man sich nur einen Zeitraum von zehn Jahren denkt, die bedeutenden Personen der In- und Außenwelt aufgestellt sein würden.

Hierzu könnten nun die übrigen, von Familien, Kollegien, Korporationen bestellten Büsten ohne großen Aufwand geschlagen werden und eine unversiegbare Welt für die Gegenwart und die Nachzeit, für das In- und Ausland entstehen.

Die Malerei hingegen müßte auf Bildnis keine Ansprüche machen. Die Porträtmalerei müßte man ganz den Partikuliers und Familien überlassen, weil sehr viel dazu gehört, wenn ein gemaltes Porträt verdienen soll, öffentlich aufgestellt zu werden.

Allein um den Maler auch von diesem Vorteile genießen zu lassen, so wäre zu wünschen, daß der Begriff von dem Wert eines selbständigen Gemäldes, das ohne weitern Bezug fürtrefflich ist oder sich dem Fürtrefflichen nähert, immer allgemeiner anerkannt werde. Jede Gesellschaft, jede Gemeinheit müßte sich überzeugen, daß sie etwas zur Erhaltung, zur Belebung der Kunst thut, wenn sie die Ausführung eines selbständigen Bildes möglich macht.

Man müßte den Künstler nicht mit verderblichen Allegorieen, nicht mit trockenen historischen oder schwachen sentimentalen

32. Gemeinheit, hier für Gemeinde, Korporation. Ebenso unten S. 631 Z. 11.

Gegenständen plagen, sondern aus der ganzen akademischen Masse von dem, was dort für die Kunst heilsam und für den Künstler schicklich gehalten wird, sich irgend ein Werk nach Vermögen zueignen.

Niemand müßte sich wundern, Venus und Adonis in einer Regierungssessionsstube, oder irgend einen Homerischen Gegenstand in einer Kammersession anzutreffen.

Italienische Behandlung.

Hülfe durch Charakterbilder.

Zimmer der Dieci in Venedig.

Wirkung hiervon.

In großen Städten schließt sich's an das übrige Merkwürdige.

Kleine Orte macht es bedeutend.

Guercinische Werke in Cento.

Anhänglichkeit an die Vaterstadt.

Freude, dorthin aus der Ferne als ein gebildeter Mann zu wirken.

Möglichkeit, hierbei überhaupt ohne Parteigunst zu handeln.

Die Akademieen sollen überhaupt alle ihre Urteile wegen der ausgeteilten Preise öffentlich motivieren.

So auch, warum diesem und jenem eine solche Bestellung zur Ausführung übergeben worden.

Bei der jetzigen Publizität und bei der Art, über alles, selbst auch über Kunstwerke mitzureden und zu urteilen, mögen sie strenge, ungerechte, ja unschickliche Urteile erwarten.

Aber sie handeln nur nach Grundsätzen und Überzeugung.

Es ist hier nicht von Meßprodukten die Rede, deren schlechtestes immer noch einen Lobpreiser findet, mehr zu Gunsten des Verlegers als des Verfassers und Werkes. Ist das Werk verkauft, so lacht man das betrogene Publikum aus, und die Sache ist abgethan. Wäre hingegen ein schlechtes Bild an einem öffentlichen Orte aufgestellt, so würde es an manchem Reisenden immerfort einen strengen Zensor finden, so sehr man es auch anfangs gelobt hätte, und manches, was man anfangs hätte heruntersetzen wollen, würde bald wieder zu Ehren kommen.

14. Guercinische ... Cento. Der kleine Ort Cento bei Ferrara, berühmt durch Werke des dort geborenen, unter dem Einfluß der Caracci in Bologna gebildeten Malers Giov. Francesco Barbieri, gen. il Guercino (1590—1666) und seiner dortigen Akademie. Auf der italienischen Reise hatte Goethe diese Stadt eigens aufgesucht. — 26. Meßprodukten. Bücher, die nur eine Messe, also ganz kurze Zeit, zu verkaufen sind, weil sie keinen innern Wert besitzen.

Die Hauptsache beruht doch immer darauf, daß man von obenherein nach Grundsätzen handle, um unter gewissen Bedingungen das möglich Beste hervorzubringen; denn daß gegen Kunstarbeiten, die auf diese Weise zu unsern Zeiten hervorgebracht werden, immer manches zu erinnern sein würde, versteht sich von selbst.

Was also aus einem solchen Mittelpunkt ausginge, müßte immer aus einem allgemeinen Gesichtspunkt mit Billigkeit beurteilt werden.

Möglichkeit der Ausführung in Absicht aufs Ökonomische.

Hier ist besonders von Gemeinheiten die Rede, die teils unabhängig, teils vom Konsens der Obern abhängig sind.

Thätigkeit junger Leute.

Bemühungen zu unmittelbar wohlthätigen Zwecken, um das Übel zu lindern.

Höhere Wohlthätigkeit durch Zirkulation, in welche eine geistige Operation mit eingreift.

Lob der Künste von dieser Seite.

Plastische Anatomie.

(Aus einem Schreiben an Herrn Geheimerat Beuth in Berlin vom 4. Februar 1832.)

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Band 1832. S. 60—71.)

Die Weimarischen Kunstfreunde erfreuen sich mit mir der herrlichen Wirkungen wohlangewendeter großer Mittel; ich aber, jene bedeutende Sendung dankbar anerkennend, möchte dergleichen Kräfte zu einem Zweck in Anspruch nehmen, der schon lange als höchst würdig und wünschenswert mir vor der Seele schwebt. Möge es Ihnen jedoch nicht wunderlich vorkommen, daß ich vorerst meine gedruckten Schriften anführe; ich habe dort unter Paradoxie und Fabel gar manches versteckt oder problematisch vorgetragen, dessen frühere oder spätere Ausführung mir längst am stillen Herzen lag. In diesem Sinne wage ich also zu bitten, dasjenige nachzulesen, was ich im dreiundzwanzigsten Bande der kleinen Ausgabe, im dritten Kapitel, von Seite 22 bis 40 niedergeschrieben habe; ist dieses geschehen, so darf ich mich nicht wiederholen,

1. Plastische Anatomie. Beuth, dessen Thätigkeit Goethe schon früher (oben S. 571, vergl. S. 457, Z. 8 Anm.) rühmend erwähnt hatte, war im Herbst 1831 nach Weimar gekommen und hatte Goethen dann im Auftrage des Berliner Kunstvereins eine Anzahl Radierungen übersandt. Auf diese Sendung bezieht sich sowohl der erste Brief Goethes an Beuth vom 4. Januar 1832, wie der Eingang unseres Aufsatzes. In seinem letzten Schreiben an Rauch, vom 20. Februar 1832, berichtet Goethe darüber: „Herrn Beuth habe ich neulich ein Anliegen eröffnet, das sich so nah an Ihre Kunst anschließt, daß Ihre Mitwirkung unentbehrlich ist. Interessierte sich mit Ihnen Herr Tieck [der Bildhauer] dafür und fände auch Herr Beuth die Sache von Bedeutung und möchte sie wie ich wirklich als eine Weltangelegenheit ansehen, so wäre alles gewonnen. So viel darf man sich sagen: es geschehe viel oder wenig darin, so ist immer etwas Heilsames und Folgenreiches gethan. Ich habe die Wichtigkeit des Unternehmens nach Gefühl und Überzeugung dargestellt und so darf ich wohl hoffen, daß sich irgendwo ein gleiches Interesse hervorthun werde; ich mag mich aber umsehn, wo ich will, außer Berlin scheint mir das Gelingen unmöglich, denn da ist alles beisammen, was nötig wäre, und es käme nur darauf an, daß es lebendig zusammenwirkte. — Verschweigen kann ich jedoch nicht, daß ich mir manchmal selbst hiebei wunderlich vorkomme, denn ich finde mich, fast zum erstenmal, auf propagandistischem Wege. Sonst stellte ich meine Überzeugungen hin und ließ sie gewähren; diesmal möchte ich sie lebendig durchgeführt sehen. Es scheint das Alter wird ungeduldig, wo die Jugend langmütig war.“ — 15 f. im dreiundzwanzigsten ... 40. Der Bericht Wilhelm Meisters über seine plastisch-anatomischen Studien. In unserer Ausgabe Bd. 16, S. 306—318.

sondern ganz unbewunden erklären, daß ich die Ausführung jener Halbfiktion, die Verwirklichung jenes Gedankens ganz ernstlich von Euer Hochwohlgeboren Mitwirkung zu hoffen, zu erwarten mich längst gedrängt fühlte, nun aber gerade durch das Anschauen eines so schönen Gelingens mich veranlaßt sehe, sie endlich als ein Gesuch auszusprechen.

Es ist von der plastischen Anatomie die Rede; sie wird in Florenz seit langen Jahren in einem hohen Grade ausgeübt, kann aber nirgends unternommen werden noch gedeihen als da, wo Wissenschaften, Künste, Geschmack und Technik vollkommen einheimisch in lebendiger Thätigkeit sind. Sollte man aber bei Forderung eines solchen Lokals nicht unmittelbar an Berlin denken, wo alles jenes beisammen ist und daher ein höchst wichtiges, freilich kompliziertes Unternehmen sogleich durch Wort und Willen ausgeführt werden könnte? Einsicht und Kräfte der Vorgesetzten sind vorhanden, zur Ausführung Fähige bieten sich gewiß alsobald an.

In dieser wahrhaft nationalen, ja ich möchte sagen kosmopolitischen Angelegenheit ist mein unmaßgeblicher Vorschlag der:

Man sende einen Anatomen, einen Plastiker, einen Gipsgießer nach Florenz, um sich dort in gedachter besondern Kunst zu unterrichten.

Der Anatom lernt die Präparate zu diesem eignen Zweck auszuarbeiten.

Der Bildhauer steigt von der Oberfläche des menschlichen Körpers immer tiefer ins Innere und verleiht den höheren Stil seiner Kunst Gegenständen, um sie bedeutend zu machen, die ohne eine solche Idealnachhülfe abstoßend und unerfreulich wären.

Der Gießer, schon gewohnt, seine Fertigkeit verwickelten Fällen anzupassen, wird wenig Schwierigkeit finden, sich seines Auftrags zu entledigen; es ist ihm nicht fremde, mit Wachs von mancherlei Farben und allerlei Massen umzugehen, und er wird alsobald das Wünschenswerte leisten.

Drei Personen, jeder nach seiner Weise, in Wissen, Kunst und Technik schon gebildet, werden in mäßiger Zeit sich unterrichten und ein neues Thun nach Berlin bringen, dessen Wirkungen nicht zu berechnen sind.

Dergleichen gelungener Arbeiten kann sich die Wissenschaft zum Unterricht, zu immer wieder erneuter Auffrischung von Gegenständen, die kaum festzuhalten sind, bedienen. Der praktische Arzt

wie der Chirurg werden sich das notwendige Anschaun leicht und schnell jeden Augenblick wieder vergegenwärtigen; dem bildenden Künstler treten die Geheimnisse der menschlichen Gestalt, wenn sie schon einmal durch den Künstlersinn durchgegangen sind, um so viel näher. Man lasse alles gelten, was bisher in diesem Fache geschah und geschieht, so haben wir in unserer Anstalt ein würdiges Surrogat, das auf ideelle Weise die Wirklichkeit ersetzt, indem sie derselben nachhilft.

Die Florentinischen Arbeiten sind teuer und wegen der Zerbrechlichkeit kaum zu transportieren. Einzelne deutsche Männer haben uns in Braunschweig das Gehirn, in Dresden das Ohr geliefert. Man sieht hierin ein stilles Wollen, eine Privatüberzeugung; möge sie bald unter die großen Staatsangelegenheiten gezählt werden. Die Vorgesetzten solcher allgemeinen Institute sind Männer, die besser, als ich konnte, den vielfach durchdringenden Einfluß eines solchen Wirkens sich vergegenwärtigen. Ich will nur noch von der Verpflichtung sprechen, ein solches Unternehmen zu begünstigen.

In obengenannter Stelle meiner Werke ist auf die immer wachsende Seltenheit von Leichen, die man dem anatomischen Messer darbieten könnte, gedeutet und gesprochen; sie wird noch mehr zunehmen, und in wenig Jahren daher muß eine Anstalt wie die obengewünschte willkommen sein.

Diejenigen freien Räume, welche das Gesetz der Willkür überläßt, hat sich die Menschlichkeit erobert und engt nunmehr das Gesetz ein. Die Todesstrafe wird nach und nach beseitigt, die schärfsten Strafen gemildert. Man denkt an die Verbesserung des Zustandes entlassener Verbrecher, man erzieht verwilderte Kinder zum Guten, und schon findet man es höchst unmenschlich, Fehler und Irrtümer auf das Grausamste nach dem Tode zu bestrafen. Landesverräter mögen gevierteilt werden, aber gefallene Mädchen in tausend Stücke anatomisch zu zerfetzen, will sich nicht mehr ziemen. Dergleichen hat zur Folge, daß die alten harten Gesetze zum Teil schon abgeschafft sind und jedermann die Hände bietet, auch die neueren milderen zu umgehen.

Das Furchtbare der Auferstehungsmänner in England, in Schottland die Mordthaten, um den Leichenhandel nicht stocken

36. Auferstehungsmänner. Auf diese bezieht sich auch Wilhelm in der oben angeführten Darlegung S. 316 Z. 15 ff. Siehe dort auch die Anm.

zu lassen, werden zwar mit Erstaunen und Verwunderung gelesen und besprochen, aber gleich andern Zeitungsnachrichten wie etwas Wildfremdes, das uns nichts angeht.

Die akademischen Lehrer beklagen sich, die emsige Wißbegierde ihrer Sekanten nicht befriedigen zu können, und bemühen sich vergebens, diese Unterrichtsart in das alte Gleis wieder zurückzuweisen. So werden denn auch die Männer vom Fach unsre Vorschläge mit Gleichgültigkeit behandeln; dadurch dürfen wir aber nicht irre werden; das Unternehmen komme zustande, und man wird im Verlauf der Zeit sich einrichten. Es bedarf nur einiger geistreicher, talentvoller Jünglinge, so wird sich das Geschäft gar leicht in Gang setzen.

So weit hatte ich geschrieben, als mir in dem ersten Hefte der Branischen Miscellen ein merkwürdiger Beleg zur Hand kam, wovon ich einen Auszug beizulegen nicht ermangele.

Die Erſticker in London.

(Siehe Brans Miscellen. Erstes Heft 1832.)

„Keinen größern Schrecken brachte die Nachricht von der Annäherung der Cholera in London hervor als die Furcht, im Schoße der Hauptstadt die Erneuerung von Mordthaten zu erleben, welche vor kurzem in Edinburg und dessen Umgegend aus dem schmutzigsten Eigennutz von einer Bande unter Anführung eines gewissen Burke verübt worden waren.

„Durch folgende Thatsache kündigte sich die Wiedererscheinung dieser so gefürchteten Geißel an. Ein kleiner Italiener, der zu einer in London wohlbekannten Gesellschaft wandernder Sänger gehörte, war seit einigen Tagen verschwunden. Vergeblich stellten seine Verwandten Nachforschungen nach ihm an, als man auf einmal seinen Leichnam in einem Hospitale wiedererkannte, durch Hülfe einiger Zöglinge aus demselben, an welche die Resurrektionisten (Auferstehungsmänner, Leichendiebe) ihn als einen frisch aus dem Grabe aufgescharrten Leichnam verkaufen wollten. Da man an

5. Sekanten, von secare schneiden, bezeichnet die auf der Anatomie Arbeitenden. — 17. Brans Miscellen. Dr. Friedrich Alexander Bran gab bereits Ende des vorigen Jahrhunderts in Hamburg eine Zeitschrift „Miscellen“ heraus, der von 1804—1811 die „Nordischen Miscellen“, und von 1814—1852 die „Miscellen aus der neuesten ausländischen Litteratur“ folgten. Beim Erscheinen des hier angeführten Heftes war er bereits, am 15. September 1831, in Jena gestorben.

der Leiche des unglücklichen Kindes fast keine Spur eines gewaltsamen Todes entdecken konnte, so lag kein Zweifel vor, daß es lebend in die Hände der Ersticker gefallen sei und daß es so der Gegenstand der furchtbarsten Spekulation geworden war.

„Man versicherte sich sogleich der mutmaßlichen Schuldigen und unter andern auch eines gewissen Bishop, eines alten Seemanns, der an den Ufern der Themse wohnte. Bei einer in seiner Abwesenheit angestellten Hausuntersuchung wurde die Frau verleitet, zu bekennen, ihr Haus sei der Aufenthaltsort einer Resurrektionistenbande, und täglich bringe man dahin Leichname, um sie an die Hospitäler zu verkaufen.

„Ein Brief Bishops an einen Zögling des Hospitals, an den sie ihre Leichen zu verkaufen pflegten, ward gefunden, darin heißt es: 'Hätten Sie wohl die Güte, mein Herr, uns in Gemeinschaft mit Ihren Herren Kollegen einige Hülfe zukommen zu lassen? Vergessen Sie nicht, daß wir Ihnen für eine sehr mäßige Belohnung, und indem wir uns den größten Gefahren aussetzten, die Mittel geliefert haben, Ihre Studien zu vervollkommnen!'

„Aus näheren Nachforschungen ging hervor, daß der junge Italiener nicht der einzige Mensch sei, welcher plötzlich verschwunden. Von ihren Eltern verlassene Kinder, die von Betteln oder Spitzbübereien lebten, kamen nicht wieder an die Orte, die sie gewöhnlich besuchten. Man zweifelt nicht daran, daß auch sie als Opfer der Habgier jener Ungeheuer gefallen sind, die sich um jeden Preis zu Lieferanten der Sektionssäle machen wollen. Ein Kirchenvorsteher aus dem Pfarrsprengel Saint-Paul versprach vor dem Polizeibureau von Bow-Street demjenigen eine Belohnung von 200 Pf. Sterl., der die Gerichte auf die Spur dieser Verbrecher führen würde.

„Frau King, die Bishops Haus gerade gegenüber wohnt, in dem Vierteil, welches unter dem Namen 'Die Gärten von Neu-Schottland' bekannt ist, sagt aus, sie habe den kleinen Italiener am 4. November früh in der Nähe von Bishops Wohnung gesehen. Er hatte eine große Schachtel mit einer lebendigen Schildkröte, und auf dieser Schachtel hatte er einen Käfig mit weißen Mäuschen. Die Kinder der Frau King sagen aus, sie hätten ihre Mutter um zwei Sous gebeten, um sich vom kleinen Savoyarden die närrischen Tierchen zeigen zu lassen; ihre Mutter habe aber nicht gewollt. Auf die umständlichste Weise bezeichnete die Mutter

und die Kinder die Tracht des kleinen Savoyarden, der eine blaue Weste oder Jacke, einen schlechten, ganz durchlöcherten und verschossenen Pantalon und große Schuhe anhatte, mit einer wollenen Mütze auf dem Kopfe.

„Die Frau Augustine Brun, eine Savoyardin, der der Italiener Peragalli zum Dolmetscher diente, sagte folgendes aus: 'Vor ungefähr zwei Jahren wurde mir in dem Augenblicke, wo ich von Piemont abreiste, vom Vater und der Mutter des kleinen Italieners dies Kind anvertraut, welches Joseph Ferrari heißt. Ich brachte es mit nach England, wo ich es neun oder zehn Monate bewachte. Ich that es dann zu einem Schornsteinfeger auf drittehalb Jahre in die Lehre; aber es lief weg und wurde Straßensänger. Joseph Ferrari war ein sehr kluges Kind. Vom Profit seiner Arbeit kaufte er eine große Schachtel, einen Käfig, eine Schildkröte und weiße Mäuschen und verdiente sich so recht gut auf dem Pflaster von London sein Brot.'

„Die Art und Weise, wie sie ihr Verbrechen ausübten, hatte gar keine Ähnlichkeit mit der Burkischen Methode. Sie bedienten sich narkotischer Mittel, die sie in den Wein mischten, um sich so des Individuums zu bemächtigen, nach dessen Leichnam sie trachteten, und trugen ihn dann in einen Brunnen des Gartens, wo sie ihn an den Füßen über dem Wasser aufhingen, bis ihn das in den Kopf steigende Blut erstickte. Auf diese Weise brachten sie ums Leben einen jungen Menschen aus Lincolnshire, die Frau Frances Pigburn und diesen kleinen italienischen Sänger Ferrari.

„Seit dem ausgesprochenen Todesurteil war im Äußern der Gefangenen eine große Veränderung vorgegangen. Sie waren äußerst niedergeschlagen, nur mit Schaudern konnten sie sich mit dem Gedanken befassen, daß ihr Körper zur Sektion überliefert werden würde, ein höchst fremdartiges Gefühl für Menschen, die mit dem Verbrechen so vertraut und beständige Lieferanten der anatomischen Säle waren.

„Nicht zu beschreiben ist die Scene, welche nach der Erscheinung der Verbrecher auf dem Gerüst erfolgte. Der Haufe stürzte sich gegen die Barrieren; aber sie widerstanden dem wütenden Anlauf, und es gelang den Konstablern, der Bewegung Einhalt zu thun. Ein wütendes Geschrei, mit Pfeifen und Hurrarufen begleitet, erhob sich plötzlich aus dieser ungeheuren Menschenmasse und dauerte so lange, bis der Henker mit seinen Vor-

bereitungen fertig war. Eine Minute später wurde der Strick in die Höhe gezogen, die Verurteilten hauchten den letzten Lebensatem aus, und das Volk jauchzte Beifall zu dem furchtbaren Schauspiel. Man schätzt die Zahl der bei Old-Bailey versammelten Menschenmenge auf 100 000."

Dieses Unheil trug sich in den letzten Monaten des vorigen Jahres zu, und wir haben noch mehr dergleichen zu fürchten, wohin die hohe Prämie deutet, welche der wackere Kirchenvorsteher deshalb anbietet. Wer möchte nicht eilen, da vorzuschreiten, wenn er auch nur die mindeste Hoffnung hat, solche Greuelthaten abzuwehren. In Paris sind dergleichen noch nicht vorgekommen; die Morgue liefert vielleicht das Bedürfnis, ob man gleich sagt, die anatomierenden Franzosen gehen mit den Leichnamen sehr verschwenderisch um.

Indem ich nun hiemit zu schließen gedachte, überleg' ich, daß diese Angelegenheit zu manchem Hin- und Widerreden werde Veranlassung geben und es daher möchte wohlgethan sein, an dasjenige zu erinnern, was bereits auf dem empfohlenen Wege für die Wissenschaften geschehen. Schon seit Romé de Lisle hat man für nötig gefunden, die Mannigfaltigkeit der Krystalle mit den grenzenlosen Abweichungen und Ableitungen ihrer Gestalten durch Modelle vor die Augen zu bringen. Und dergleichen sind auf mancherlei Weise von dem verschiedensten Material in jeder Größe nachgebildet und dargeboten worden. In Petersburg hat man den großen am Ural gefundenen Goldklumpen gleichfalls in Gips ausgegossen, und er liegt vergüldet vor uns, als wenn es das Original selbst wäre. In Paris verfertigt man gleichfalls solche in Gips gegossene und nach der Natur kolorierte Kopieen der seltenen vorgeschichtlichen fossilen organischen Körper, welche zuerst durch Baron Cuvier entschieden zur Sprache gekommen.

Doch hievon finden sich gewiß in den Berliner Museen, mineralogischen, zoologischen, anatomischen, gar manche Beispiele, die meinen Wunsch, dasjenige nun im ganzen und in voller Breite zu liefern, was bisher nur einzeln unternommen worden, vollkommen rechtfertigen.

19. Romé de Lisle (1736—1790), bedeutender französischer Physiker und Mineraloge.

Schon vor zwanzig Jahren und drüber lebte in Jena ein junger und thätiger Dozent, durch welchen wir jenen Wunsch zu realisieren hofften, indem er freilich besonders pathologische Kuriosa, vorzüglich auch syphilitische Krankheitsfälle, aus eigenem Trieb und ohne entschiedene Aufmunterung ausarbeitete und in gefärbtem Wachs mit größter Genauigkeit darzustellen bemüht war. Bei seinem frühen Ableben gelangten diese Exemplare an das Jenaische anatomische Museum und werden dort zu seinem Andenken und als Muster zu einer hoffentlich dereinstigen Nacheiferung im stillen, da sie öffentlich nicht gut präsentabel sind, aufbewahrt.

Homers Apotheose.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Band. 1832. S. 203—207.)

Ein antikes Basrelief, gefunden in der Hälfte des 17ten Jahrhunderts zu Marino auf den Gütern des Fürsten Colonna in den Ruinen der Villa des Kaisers Claudius, zu unserer Zeit in dem Palast Colonna noch vorhanden, stellt den alten Homer dar, wie ihm göttliche Ehre bewiesen wird. Wir sind aufs neue aufmerksam darauf geworden durch einige Figuren dieser Vorstellung, deren Abgüsse uns durch Freundeshand zugekommen.

Um sich den Sinn dessen, was wir zu sagen gedenken, sicherer zu entwickeln, betrachte man eine Abbildung von dem Florentiner Galestruzzi, im Jahr 1656 gezeichnet und gestochen. Sie findet sich in Kirchers Latium bei der 80sten Seite und in Cupers Werke gleich zu Anfang; sie giebt uns einen hinreichenden Begriff von diesem wichtigen Altertum; denn Galestruzzi hatte für solche Nachbildungen genugsame Geschicklichkeit, welche dem Kunstliebhaber schon bekannt ist durch ähnliche nach Polydor radierte Blätter, z. B. den Untergang der Familie Niobe, nicht weniger durch die Kupfer zu Agostini „Gemme antiche figurate“.

1. Homers Apotheose. Das von Archelaos von Priene wohl um 100 v. Chr. gearbeitete Relief befindet sich seit 1819 im Britischen Museum zu London. Die ausgebreitete Litteratur über dieses Werk vergl. bei A. Kortegarn, de tabula Archelai. Bonn. 1862. Die Abgüsse erhielt Goethe durch Beuth, worüber er an Rauch am 3. November 1827 berichtet. — 12. Galestruzzi. Giovanni Battista Galestruzzi, Maler und Kupferstecher (geboren 1615 oder 1618 in Florenz, gestorben um 1670) unter dem Einfluß des Stefano della Bella. Die oben erwähnten Stiche vergl. bei Bartsch Bd. 21, S. 56, Nr. 11; Apollo, Diana und die Niobiden nach dem von Polydoro da Caravaggio (vergl. S. 292, Z. 12 Anm.) an der Fassade eines römischen Hauses gemalten Fries S. 58, Nr. 11—20 und die „Gemme antiche figurate“ des Lionardo Agostini (Roma 1657) Nr. 59 ff. — 13. Kirchers Latium. Athanasius Kircher (1602—1680), der gelehrte, zu seiner Zeit weit überschätzte Jesuit, hat unter seinen zahlreichen Werken auch eine Topographie „Latium“ herausgegeben. — 14. in Cupers Werke. Gisbert Cuper, ein holländischer Altertumsforscher (geb. 1644), veröffentlichte seine Schrift „Homeri apotheosis“ über das Relief in Amsterdam 1683.

Da in einem problematischen Falle eines jeden Meinung sich nach Belieben ergehen darf, so wollen wir ohne weitläuftige Wiederholung dessen, was hierüber bisher gedacht und gestritten worden, unsere Auslegung kürzlich vortragen. Und hiebei sondern wir, was nach prüfender Betrachtung des Bildes, nach Lesung der darüber vorhandenen Schriften völlig klar geworden, und was zu erörtern allenfalls noch übrig geblieben wäre.

Klar ist, mit beigefügten Worten bestimmt und ausgelegt, die vor einem abgeschlossenen Vorhangsgrunde als in einem Heiligtum abgebildete göttliche Verehrung Homers, auf dem untern Teile des Bildes. Er sitzt, wie wir sonst den Zeus abgebildet sehen, auf einem Sessel, jedoch ohne Lehnen, die Füße auf einem Schemel ruhend, den Zepter in der Linken, eine Rolle in der Rechten. Die Ilias und Odyssee knieen fromm an seiner Seite, hinter ihm Eumelia, die ihn bekränzt, Kronos, zwei Rollen in Händen; unter dem Schemel sind die Mäuslein nicht vergessen; Mythos als bekränzter Opferknabe mit Gießgefäß und Schale, ein gebuckelter Stier im Hintergrunde; Historia streut Weihrauch auf den Altar; Poesis hält ein Paar Fackeln freudig in die Höhe; Tragödia, alt und würdig, Komedia, jung und anmutig, heben ihre rechte Hand begrüßend auf, alle viere gleichsam im Vorschreiten gebildet; hinter ihnen eine Turba stehend, aufmerksam, deren einzelne Figuren mehr durch die Inschriften als durch Gestalt und Beiwesen erklärt werden; und wo man Buchstaben und Schrift sieht, läßt man sich wohl das Übrige gefallen.

Aber von oben herunter darf man, auch ohne Namen und Inschrift, die Vorstellung nicht weniger für klar halten.

Auf der Höhe des Berges Zeus sitzend, den Zepter in der Hand, den Adler zu Füßen, Mnemosyne hat eben von ihm die Erlaubnis zur Vergötterung ihres Lieblings erhalten, er mit rückwärts über die Schulter ihr zugewandtem Gesicht scheint mit göttlicher Gleichgültigkeit den Antrag bejaht zu haben; die Mutter

15. Eumelia, griech. *εὐμέλεια*, der Wohlklang, hier die Personifikation des Gesanges; die Inschrift lautet vielmehr „*οἰκουμένη*“, d. h. die bewohnte Erde, die Vertreterin des Menschengeschlechts. — Kronos, griech. *χρόνος*, die Zeit. — 16. die Mäuslein, als Symbol der dem Homer fälschlich zugeschriebenen Batrachomyomachie (Froschmäusekrieg). — 22. eine Turba, eine Schar von Menschen. — 23. Inschriften: „*φύσις*“ (Naturanlage), „*ἀρετή*“ (Rechtschaffenheit), „*μνήμη*“ (Gedanken), „*πίστις*“ (Treue) und „*σοφία*“ (Weisheit) — die nach antiker Anschauung durch Homer besonders geförderten Eigenschaften. — 29. Mnemosyne, die Verkörperung des Gedächtnisses, nach späterer Annahme die Mutter der Musen, hier ihnen zugerechnet.

alles Dichtens aber, im Begriff sich zu entfernen, schaut ihn mit auf die Hüfte gestütztem rechtem Arm gleichfalls über die Schulter an, als wenn sie ihm nicht besonders dankte für das, was sich von selbst verstehe.

Eine jüngere Muse, kindlich munter hinabspringend, verkündet's freudig ihren sieben Schwestern, welche, auf den beiden mittleren Planen sitzend und stehend, mit dem, was oben vorging, beschäftigt scheinen. Sodann erblickt man eine Höhle, daselbst Apollo Musagetes in herkömmlich langem Sängerkleide, welcher ruhig aufmerksam dasteht, neben ihm Bogen und Pfeile über ein glockenförmiges Gefäß gelehnt.

So weit nun können wir uns für aufgeklärt halten und stimmen mit den bisherigen Auslegern meistenteils hierin überein. Von oben herein wird nämlich das göttliche Patent erteilt und den beiden mittleren Reihen publiziert; das unterste vierte, von uns schon beschriebene Feld aber stellt die wirkliche, obgleich poetisch-symbolische Verleihung der zugestandenen hohen Ehre dar.

Problematisch bleiben uns jedoch noch zwei Figuren in dem rechten Winkel der zweiten Reihe von unten. Auf einem Piedestal steht eine Figur, gleichsam als Statue eines mit gewöhnlichem Unterkleid und vierzipfligem Mantel angethanen Mannes von mittlerem Alter; Füße und Hände sind nackt, in der Rechten hält er eine Papier- oder Pergamentrolle, und über seinem Haupte zeigt sich der obere Teil eines Dreifußes, dessen Gestell jedoch, ganz gegen die Eigentümlichkeit einer solchen Maschine, bis zu den Füßen des Mannes heruntergeht.

Die früheren Erklärungen dieser Figur können in einigen diesem Gegenstand gewidmeten Schriften nachgelesen werden; wir aber behaupten, es sei die Abbildung eines Dichters, der sich einen Dreifuß durch ein Werk, wahrscheinlich zu Ehren Homers, gewonnen und zum Andenken dieser für ihn so wichtigen Begebenheit sich hier als den Widmenden vorstellen lasse.

---

9. Musagetes, Führer der Musen, im Gewand des Kitharöden, in der Korykischen Grotte des Parnaß. — 19 ff. Auf einem Piedestal ... vorstellen lasse. Die Deutung Goethes wird von Urlichs (Goethe-Jahrbuch III, 23) zurückgewiesen. Er glaubt, daß die Figur Hesiod darstelle; nach ihm hat jedoch u. a. Paul Wolters in seiner Bearbeitung der „Bausteine zur Gesch. d. griech.-römischen Plastik.“ Berlin 1885, Nr. 1629, Goethes Erklärung als die einzig richtige bezeichnet, indem er den Dreifuß als einen Siegespreis, die Figur als Abbildung, genauer als Siegerstatue, des Weihenden auffaßt — unseres Erachtens wohl richtig. Auch der Hinweis Goethes auf die in den Katakombenbildern enthaltenen Analoga (vergl. den folgenden Aufsatz) bleibt beachtenswert.

Roma sotterranea di Antonio Bosio Romano.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Bd. 1832. S. 208—210.)

Vorgemeldetes Buch schlugen wir nach, um zu erfahren, inwiefern die persönliche Gestalt des Widmenden oder sonst Beteiligten mit in die bildlichen Darstellungen eingreife, welche sowohl an Sarkophagen als an Grabeswänden plastisch und malerisch uns aufbewahrt sind.

Ebenso wie wir bei den römisch-heidnischen Gräbern gesehen haben, finden sich Halbfiguren mit beiden Armen, entweder allein oder zu zweien, Mann und Frau, Vater und Sohn, sodann auch nach alter heidnischer Weise an Familientischen mit besonders großen Weingefäßen.

Mit ausgestreckten Armen als Betende kommen besonders Frauen vielfach vor, meist allein, sodann aber auch mit Assistenten.

Vielleicht sind sie auch als Mithandelnde in den biblischen Geschichten dargestellt, als Teilnehmende an den heilsamen Wundern, wie denn hie und da knieende und dankende Figuren vorkommen. Offenbar aber sind sie persönlich als Widmende vorgestellt in kleinen Manns- und Frauens-Figuren zu Christi Füßen, der auf einem Berge steht, aus welchem die vier paradiesischen Quellen entspringen. Dergleichen sind zu sehen Seite 67, 69, 75, 85 und 87.

Gleichfalls offenbar kommen sie als Handwerker und Arbeitende vor, am oftesten als Cavatori, als Grabhöhlengräber,

1. Roma sotterranea di Antonio Bosio. Das große Werk „Roma subterranea sive structurae et cryptae veterum Christianorum subterraneae“, das in Rom 1632 italienisch und 1651 lateinisch erschienen war, hatte Goethe benutzt, um sich über die Katakomben zu belehren, die er nicht zu durchwandern vermochte (siehe Bd. 21, 2, S. 269). Hier soll es offenbar die am Schluß des vorhergehenden Artikels ausgesprochene Vermutung stützen, zu dem diese Notiz nur einen Anhang bildet. Das haben die Herausgeber des Nachlasses übersehen und in der Hempelschen Ausgabe sind sogar zwei andere Aufsätze dazwischengeschoben worden. Da die Notiz einmal eine besondere Überschrift führt, erscheint sie auch jetzt unter derselben.

welche wahrscheinlich als Handarbeiter mitunter zugleich Architekten waren, wie man aus den kunstgemäß ausgehauenen Grabgewölben gar wohl zu erkennen hat. Mag nun sein, daß sie sich selbst auch ihre Grabhöhlen aushöhlten und nicht allein andern, sondern auch sich und den Ihrigen diesen frommen Dienst leisten wollten, oder daß ihnen aus sonst einer Ursache erlaubt gewesen, sich dieses Denkmal in fremden Grabwohnungen zu stiften, genug, sie erscheinen mit Picken, Hacken und Schaufeln, und die Lampe fehlt nicht.

Bedenken wir nun, wie groß die Innung dieser Cavatori muß gewesen sein, da sie denn doch immerfort als Bewohner und Erbauer dieser unterirdischen Stadt anzusehen sind, ferner daß sie mit Architekten, Bildhauern, Malern in fortwährender thätiger Berührung blieben, so überzeugt man sich leicht, daß das Handwerk, welches nur für die Toten lebte, sich den Vorzug der Erinnerung vor den übrigen Lebendigen wohl anmaßen durfte. Wir bemerken deshalb nur im Vorübergehen und ohne Gewicht darauf zu legen, daß vielleicht hie und da ein Musiker, ein Fischer, ein Gärtner auch wohl auf seine Person und sein Geschäft habe anspielen lassen.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Band. 1832. S. 211—213.)

Zwei antike weibliche Figuren,

welche in ihrem vollkommenen Zustand nicht gar einen römischen Palm hoch mögen gewesen sein, gegenwärtig des Kopfes und des untern Teils der Füße ermangelnd, von gebranntem Thon, in meinem Besitz. Von diesen wurden Zeichnungen nach Rom an die dortigen Altertumsforscher gesendet mit nachstehendem Aufsatz:

Die beiden Zeichnungen mit schwarzer Kreide sind Nachbildungen von zwei, wie man sieht, sehr beschädigten antiken Überbleibseln aus gebranntem Thon, beinahe völlig Relief, von gleicher Größe, aber ursprünglich schon nur zur Hälfte gebildet, indem die Rückseite fehlt, wie sie denn scheinen in die Wand eingemauert gewesen zu sein. Sie stellen Frauen vor in anständiger Kleidung, die Gewänder von gutem Stil. Die eine hält ein Tierchen im Arm, welches man mit einiger Aufmerksamkeit für ein Ferkelchen erkennt, und wenn sie es als ein Lieblingshündchen behandelt, so hat die andere ein gleiches Geschöpf bei den Hinterbeinen gefaßt und läßt es vor sich herunterhängen, wodurch schon eher die Vermutung erregt wird, es seien diese Tiere zu irgend einem Opferfest aufgefaßt.

Nun ist bekannt, daß bei den der Ceres geweihten Festen auch Saugschweinchen vorkamen, und man konnte, daß diese beiden Figuren auf solche Umstände und Gelegenheiten hindeuten, wohl den Gedanken fassen.

Herr Baron von Stackelberg hat sich hierüber näher ge-

2 ff. Zwei antike ... in meinem Besitz. Vergl. Schuchardt II, S. 332, Nr. 64. — 21 f. Nun ist bekannt ... vorkamen. Der Ceres opferte der Landmann vor dem Beginn der Ernte eine Sau („porca praecidanea"). — 25. Herr Baron von Stackelberg. Otto Magnus von Stackelberg (1787—1837), Archäolog und Maler, hatte von 1808—1828 in Griechenland und Italien geweilt und kam im August 1829 nach Weimar, wo er von Goethe aufs freundlichste aufgenommen wurde. Vergl. im Goethe-Jahrbuch XIII, 87 ff. Stackelbergs Bericht. Dort heißt es: „Er (Goethe) legte mir einige antike

äußert, indem er die Erfahrung mitteilte, daß, wenn wirklich Ferkelchen der Göttin dargebracht wurden, wohl auch solche von unvermögenderen Personen im Bilde möchten angenommen worden sein. Ja er bezeugte, daß man in Griechenland Reste von solchen Fabriken entdeckt habe, wo noch dergleichen fertige Votivbilder mit ihren Formen seien gefunden worden.

Ich erinnere mich nicht im Altertum einer ähnlichen Vorstellung, außer daß ich glaube, es sei auf dem Braunschweigischen berühmten Onyxgefäße die erste darbringende Figur gleichfalls mit einem Schweinchen, welches sie an den Hinterfüßen trägt, vorgestellt.

Die römischen verbundenen Altertumskenner werden sich bei ihrer weiten Umsicht wohl noch manchen andern Falls erinnern und uns darüber aufzuklären wissen. Ich bitte nur um Verzeihung, wenn ich Käuze nach Athen zu tragen mir diesmal sollte angemaßt haben.

Ein drittes Blatt, welches ich beifüge, ist eine Durchzeichnung nach einem Pompejanischen Gemälde. Mir scheint es eine festliche Tragbahre zu sein, aus irgend einem Feierzuge, wo die Handwerker nach ihren Hauptabteilungen aufgetreten. Hier sind die Holzarbeiter vorgestellt, wo sich sowohl der gewöhnliche Tischer, der Brettspalter, als der Bildschnitzer hervorthun. Die auf dem Boden liegende Figur mag ich mir als ein unvollendetes Schnitzwerk einer menschlichen Gestalt vorstellen; der hinterwärts gestreckte linke Arm möchte noch nicht eingerichtet sein, der über dem Kopf hervorragende Stift ist vielleicht zu dessen Befestigung bestimmt. Der über dem Körper stehende nachdenkende Künstler hat irgend ein schneidendes Instrument zu seinen Zwecken in der Hand. Es

Fragmente vor, die ihm unerklärlich vorkamen und freute sich, daß ich sie ihm lösen konnte; die Nüsse waren nicht schwer aufzuknacken. Zum Andenken gab er mir die Zeichnung davon."

9. Onyxgefäße, altrömische Onyxvase, deren Bauch ein wohl auf die Eleusinischen Mysterien bezüglicher, im einzelnen noch unerklärter Reliefstreifen umgiebt. Die Entstehung in der römischen Kaiserzeit wird neuerdings bestritten. — 15 wenn ich ... zu tragen. Gewöhnlich im deutschen Sprichwort „Eulen nach Athen tragen", nach Aristophanes und Ciceros „γλαῦκ' εἰς Ἀθήνας". — 18. Pompejanischen Gemälde. Vergl. die Erörterung dieses an der Außenseite eines Pfeilers befindlichen Gemäldes bei Otto Jahn, „Darstellungen des Handwerks und Handelsverkehrs auf antiken Wandgemälden". Abhandl. der Kgl. Sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften. Bd. V. (Leipzig 1870.) S. 312 ff. Abb. Taf. IV, Nr. 5. Jahns Erklärung stimmt im wesentlichen mit derjenigen Goethes überein, auch in Bezug auf Goethes Vermutung, es sei ein Festzug von Handwerkern dargestellt, obschon auch Jahn auf dessen nähere Bestimmung verzichtet. Goethen lag Jahns Zeichnung vor.

kommt nun darauf an, ob erfahrne Kenner unter den vielen festlichen Aufzügen des Altertums eine solche Art Handlung auffinden werden oder schon aufgefunden haben.

In der neuern Zeit ergab sich etwas Ähnliches: daß in einer nordamerikanischen Stadt, ich glaube Boston, die Handwerker mit großem Festapparat vor einigen Jahren einen solchen Umzug durchgeführt.

Reizmittel in der bildenden Kunst.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Band. 1832. S. 214—216.)

Wenn wir uns genau beobachten, so finden wir, daß Bildwerke uns vorzüglich nach Maßgabe der vorgestellten Bewegung interessieren. Einzelne ruhige Statuen können uns durch hohe Schönheit fesseln, in der Malerei leistet dasselbe Ausführung und Prunk; aber zuletzt schreitet doch der Bildhauer zur Bewegung vor wie im Laokoon und der Neapolitanischen Gruppe des Stiers, Canova bis zur Vernichtung des Lichas und der Erdrückung des Centauren. Diese folgereiche Betrachtung deuten wir nur an, um überzugehen zu Bemerkungen über die Schlange als Reizmittel in der bildenden Kunst.

Hiezu geben uns die Abgüsse der Stoschischen Sammlung Gelegenheit. Ohne weiteres zählen wir die Beispiele her:

1. Ein Adler; er steht auf dem rechten Fuße, um den sich eine Schlange gewickelt hat, deren oberer Teil drohend hinter dem linken Flügel hervorragt; der edle Vogel schaut nach derselben Seite und hat auch die linke Klaue aufgehoben im Verteidigungszustand. Ein köstlicher Gedanke und vollkommene Komposition.

8. Stiers. Vergl. S. 93, Z. 3 Anm. — 9. Canova. Gemeint ist seine große 1802 für den Marchese Torlonia zu Rom in Marmor ausgeführte Gruppe des Herkules, welcher im Wahnsinn den Knaben Lichas ins Meer schleudert (Originalmodell in der Akademie in Venedig) und seine 1805 auf Bestellung Napoleons begonnene Kolossalgruppe „Theseus und der Centaur", jetzt im Treppenhaus des Kunsthistorischen Hofmuseums in Wien. — 13. die Abgüsse . . . Sammlung. Siehe oben S. 561, Z. 7 Anm. — 15 f. Adler . . . Schlange. Am 1. November 1824 schreibt Rauch an Goethe: „Aufs angenehmste hat uns die von Ew. Excellenz in einem beiliegenden Blatte an Zelter hingeworfene Aufgabe für Bildhauer, eine Gruppe 'Adler und Schlange im Kampf', aufgefordert, diesen Gegenstand einmal darzustellen, und umsomehr fühle ich mich dazu angetrieben, da ich im Jahre 1816 eine ähnliche Darstellung lebensgroß in Italien ausführte 2c." Diese Notiz steht wohl mit der obigen Stelle in Verbindung. An den Postamenten für die Statuen auf der Berliner Schloßbrücke ist dies Motiv später von Rauch und seinen Schülern thatsächlich verwertet worden.

2. Eine geistreiche Darstellung, eine Art von Parodie auf die erste. Ein Hahn, so anmaßlich, als ihn die Alten darzustellen pflegen, tritt mit dem linken Fuße auf den Schwanz einer Schlange, die sich parallel mit ihm als Gegnerin drohend emporhebt. Er scheint nicht im mindesten von der Gefahr gerührt, sondern trotzt dem Gegner mit geschwollenem Kamm.

3. Ein Storch, der sich niederbückend eine kleinere Schlange zu fassen, zu verschlingen bereitet, wo also dies Gewürm nur als Nahrungsmittel Appetit und Bewegung erregt.

4. Ein Stier im vollen Lauf, gleichsam fliehend; mitten von der Erde erhebt sich eine Schlange, seine Weichen bedrohend. Köstlich gedacht und allerliebst ausgeführt.

5. Ein uralt griechischer geschnittener Stein in meinem Besitz. Ein gehelmter Held, dessen Schild an der Seite steht, dessen rechter Fuß von einer Schlange umwunden ist, beugt sich, um sie zu fassen, sich von ihr zu befreien.

Altertumsforscher wollten hierin den Herkules sehen, welcher wohl auch gerüstet vorgestellt würde, ehe er den Nemeischen Löwen erlegt und sich alsdann halbnackt als kunstgemäßer Gegenstand dem bildenden Künstler darbot.

Unter den mir bekannten Gemmen findet sich dieser oder ein ähnlicher Gegenstand nicht behandelt.

6. Das Höchste dieser Art möchte denn wohl der Laokoon sein, wo zwei Schlangen sich mit drei Menschengestalten herumkämpfen; jedoch wäre über ein so allgemein Bekanntes wohl nichts weiter hinzuzufügen.

13 ff. Ein uralt ... befreien. Schuchardt II, S. 6, Nr. 29: „Onyx von zwei Lagen. Philoktet mit Mantel und Schwert, stehend, faßt mit beiden Händen die Schlange, die seinen Fuß zweimal umschlungen hat."

Tischbeins Zeichnungen des Ammazzaments der Schweine in Rom.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Band. 1832. S. 217—219.)

Tischbein, der sich viel mit Betrachtung von Tieren, ihrer Gestalt, ihrer Eigenheiten, ihrer Bewegungen abgab, hat uns immer viel von dem Ammazzament der Schweine, von einem allgemeinen Schweinemord zu erzählen gewußt, der in den Ruinen jenes Tempels vorgehe, die am Ende der Via Sacra wegen der schönen Basreliefe berühmt sind, den Einfluß der Minerva auf weibliche Arbeiten sehr anmutig darstellend.

In die Höhlungen und Gewölbe dieses zusammengestürzten Gebäudes werden zur Winterszeit in großen Herden vom Lande herein schwarze, wildartige Schweine getrieben und daselbst an die Kauflustigen nicht etwa lebendig, sondern tot überlassen. Das Geschäft aber wird folgendermaßen betrieben:

Der Römer darf sich mit Schweinschlachten nicht abgeben; wer aber das Blut, welches bei dem Schlachten verloren ginge, auch nicht entbehren will, verfügt sich dorthin und feilscht um eines der in jenen Räumen zusammengedrängten Schweine. Ist man des Handels einig, so wirft sich einer der wild genug anzuschauenden Herdebesitzer mit Gewalt über das Tier, stößt ihm einen starken, spitzen, oben umgebogenen und gleichsam zum Handgriff gekrümmten Draht ins Herz und trillt ihn so lange darin herum, bis das Tier kraftlos niederfällt und sein Leben aushaucht. Hiebei wird nun kein Tropfen Bluts vergossen; es gerinnt im

1. Tischbeins Zeichnungen. Über Goethes Beziehungen zu Tischbein siehe die „Italienische Reise" und Tischbein, Aus meinem Leben (Braunschweig 1862), sowie oben S. 436. — Der kleine Aufsatz ist wohl eine später verworfene Skizze zur „Italienischen Reise". Vergl. Goethes Schilderung des Ammazzaments in dem Briefe an Friedrich von Stein vom 4. Januar 1787. — 4 f. Tischbein ... abgab. Unter seinen in Goethes Besitz befindlichen Zeichnungen sind Tierdarstellungen besonders häufig. Vergl. Schuchardt I, S. 290, Nr. 703, 704, 706, 710 u. a.

Innern, und der Käufer schafft es mit allem innern und äußern Zubehör vergnügt nach Hause.

Daß eine solche Operation nicht ohne Kampf sich entwickele, läßt sich denken; der einzelne kräftige Mann, der sich über ein solches wildstarkes Tier hinwirft, es beim Ohre faßt, zur Erde niederdrückt, die Stelle des Herzens sucht und den tödlichen Draht einstößt, hat gar manchen Widerstand, Gegenwirkung und Zufälle zu erwarten. Er wird oft selbst niedergerissen und zertreten, und seine Beute entspringt ihm; die Jagd geht von neuem an, und weil mehr als ein Handel der Art zu gleicher Zeit im Gange ist, so entsteht ein vielfacher Tumult in den teils zusammenhängenden, teils durch Latten und Pfahlwerk abgesonderten Gewölben, welcher mit dem entsetzlichsten, scharftönenden und grunzenden Zetergeschrei die Ohren beleidigt, so wie das Auge von dem wüsten Getümmel im Innersten verletzt wird.

Freilich ist es einem humoristischen Künstlerauge, wie Tischbein besaß, nicht zu verargen, wenn es sich an dem Gewühl, den Sprüngen, an der Unordnung des Rennens und Stürzens, der heftigsten Gewalt wilder Tierheit und dem ohnmächtigen Dahinsinken entseelter Leichname zu ergötzen Lust findet. Es sind noch die flüchtigsten Federzeichnungen hievon übrig, wo eine geübte Künstlerhand, als wetteifernd mit einem wilden, unfaßlichen Getümmel, sich auf dem Papier mit gutem Humor zu ergehen scheint

Danae.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Band. 1832. S. 220—221.)

Eine wohlgegliederte weibliche Gestalt liegt nackt, den Rücken uns zukehrend, uns über die rechte Schulter anschauend, auf einem wohlgepolsterten, anständigen Ruhebette; ihr rechter Arm ist aufgehoben, der Zeigefinger deutet, man weiß nicht recht worauf. Rechts vom Zuschauer, in der Höhe, zieht aus der Ecke eine Wolke heran, welche auf ihrem Wege Goldstücke spendet, deren einen Teil die alte Wärterin andächtig in einem Becken auffängt. Hinter dem Lager, zu den Füßen der Schönen, tritt ein Genius heran; er hat auch ein paar begeistete Goldstücke aufgefangen und scheint sie dem Örtchen näher bringen zu wollen, wohin sie sich eigentlich sehnen. Nun bemerkt man erst, wohin die Schöne deutet. Ein in Karyatidenform den Bettvorhang tragender, zwar anständig drapierter, doch genugsam kenntlicher Priap ist es, auf welchen sie hinweist, um uns anzuzeigen, wovon eigentlich die Rede sei. Eine Rose hat sie im Haar stecken, ein paar andere liegen schon unten auf dem Fußbänkchen und neben dem Nachtgeschirr, das, wie auch der sichtbare Teil des Bettgestelles, von goldnen Zieraten glänzt.

Das muß man beisammen sehn, mit welchem Geschmack und Geschick der geübteste Pinsel, allen Forderungen der Maler- und Farbenkunst genugthuend, dieses Bildchen ausgefertigt hat. Man stellt es gern kurz nach Paul Veronese; es mag's ein Venezianer oder auch ein Niederländer gemalt haben. Freilich unsern Meistern, welche sich mit trauernden Königspaaren beschäftigen, ist dergleichen ein Ärgernis, und den Schülern, die sich in heiligen Familien wohlgefallen, gewiß eine Thorheit. Glücklicherweise ist das Bildchen gut erhalten und beweist überall einen markigen Pinsel.

---

1. Danae. Das Bild befand sich in Schubardts Besitz. — 26. trauernden Königspaaren. Anspielung auf die Alt-Düsseldorfer Malerschule, speziell auf das nach Uhlands Romanze „Das Schloß am Meere" entworfene Gemälde von Karl Friedrich Lessing, das „Trauernde Königspaar", das 1830 auf der Berliner Kunstausstellung das größte Aufsehen machte, später (1831) Bendemann zu seinem Bilde „Trauernde Juden" anregte, und für die sentimental-romantische Richtung der Düsseldorfer bezeichnend ist, welche dann Adolf Schrödter durch seine „Trauernden Lohgerber" parodistisch verspottete. Auf diesem Wege gewinnt man auch eine Datierung des obigen Aufsatzes.

Beispiele symbolischer Behandlung.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Band. 1832. S. 222—223.)

Folgendes sind Beispiele von demjenigen, was die Kunst nur auf ihrer höchsten Stufe erreichen kann, von der Symbolik, die zugleich sinnliche Darstellung ist; und zwar sollte dieser hohe Gewinn einem jeden geistreichen Menschen fühlbar und einsichtlich sein; denn hier bestrebte sich die Darstellung des möglichsten Lakonismus.

Diana und Aktäon.

Aus der Ferne schaut ein junger Jäger unter einem durchbrochenen Felsbogen ein nacktes weibliches dämonisches Wesen von der größten Schönheit. Schon ist er herbeigeeilt, hat sie lüstern in der Nähe beschaut; sie besprengt ihn mit zauberischem Wasser, er nimmt sogleich die Hirschnatur an. Einer seiner getreuen Hunde ist schon an ihm aufgesprungen und hat sich im Schenkel eingebissen; auf der andern Seite ist er von einem zweiten heranstürmenden bedroht, und indem er sich mit seinem aufgehobenen Krummstabe zu wehren trachtet, wird er durch die aufsprossenden Geweihe am Zuschlagen gehindert.

Wer dieses Bild zu schauen das Glück hat, möge von dem hohen Sinne desselben durchbrungen werden.

Ein zweites,

Iphigenia in Aulis,

auch erst neuerlich ausgegraben, wird uns durch Reisende mitgeteilt.

9. Aktäon, nach dem Pompejanischen Wandgemälde in der „Casa di Sallustio", ausgegraben 1805—9. Vergl. Zahn III, 50. — 23. Iphigenia, nach dem Pompejanischen Wandgemälde aus der „Casa del Poeta" (ausgegraben 1825; jetzt im Museum in Neapel) im Anschluß an ein Hauptwerk des Timanthes. Beide Notizen schließen sich an die Publikation Zahns (vergl. S. 596 ff.), die letzte wohl an dessen „Neu entdeckte Wandgemälde in Pompei, Taf. XIX" (München ꝛc. 1828) an.

Im Mittelgrunde tragen zwei Opferdiener die ohnmächtige Jungfrau gegen eine Statue der Artemis. Links vom Zuschauer eilt der behende, in seinen Mantel sich verhüllende Agamemnon davon. An der Rechten erscheint Kalchas mit entblößtem Stahl, dem Vater mit dem Blick, der Tochter mit der Schärfe drohend.

Hier stellt sich noch reiner, in einfacher Handlung, die Absicht hin, nur das Notwendigste dieses ungeheuren Ereignisses vor die Augen zu bringen, und zwar so, daß es durch Mannigfaltigkeit der Charaktere, durch symmetrische, wohlgefällige Stellung und durch Farbengebung ein angenehmes Wandbild erzwecken mag.

Rembrandt der Denker.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Band. 1832. S. 221—226.)

Auf dem Bilde Der gute Samariter (Bartsch, Nr. 90) sieht man vorn ein Pferd fast ganz von der Seite; ein Page hält es am Zaum. Hinter dem Pferde hebt ein Hausknecht den Verwundeten soeben herab, um ihn ins Haus zu tragen, in welches eine Treppe durch einen Balkon hineinführt. Unter der Thür sieht man den wohlgekleideten Samaritaner, welcher dem Wirt einiges Geld gegeben hat und ihm den armen Verwundeten ernstlich empfiehlt. Gegen den linken Rand zu sieht man aus einem Fenster einen jungen Mann herausblicken, mit einer durch eine Feder verzierten Mütze. Zur Rechten auf geregeltem Grund sieht man einen Brunnen, aus welchem eine Frau das Wasser zieht.

Dieses Blatt ist eines der schönsten des Rembrandtschen Werkes; es scheint mit der größten Sorgfalt gestochen zu sein, und ungeachtet aller Sorgfalt ist die Nadel sehr leicht.

Die Aufmerksamkeit des vortrefflichen Longhi hat besonders der Alte unter der Thüre auf sich gezogen, indem er sagt: „Mit Stillschweigen kann ich nicht vorübergehen das Blatt vom Samaritaner, wo Rembrandt den guten Alten unter der Thüre in solcher Stellung gezeichnet hat, wie sie demjenigen eigen ist, der gewöhnlich zittert, so daß er durch die Verbindung der Erinnerungen wirklich zu zittern scheint, welches kein anderer Maler weder vor ihm noch nach ihm durch seine Kunst erlangen konnte."

Wir setzen die Bemerkungen über dieses wichtige Blatt weiter fort:

Auffallend ist es, daß der Verwundete, anstatt sich dem Knechte, der ihn forttragen will, hinzugeben, sich mühselig mit

17. Longhi. In dem S. 659, Z. 6 f. angeführten Werke S. 140.

gefalteten Händen und aufgehobenem Haupte nach der linken Seite wendet und jenen jungen Mann mit dem Federhute, welcher eher kalt und unteilnehmend als trutzig zum Fenster heraussieht, um Barmherzigkeit anzuflehen scheint. Durch diese Wendung wird er dem, der ihn eben auf die Schulter genommen, doppelt lästig; man sieht's diesem am Gesicht an, daß die Last ihm verdrießlich ist. Wir sind für uns überzeugt, daß er in jenem trotzigen Jüngling am Fenster den Räuberhauptmann derjenigen Bande wiedererkennt, die ihn vor kurzem beraubt hat, und daß ihn in dem Augenblicke die Angst überfällt, man bringe ihn in eine Räuberherberge, der Samariter sei auch verschworen, ihn zu verderben. Genug, er findet sich in dem verzweiflungsvollsten Zustand der Schwäche und Hülflosigkeit.

Betrachten wir nun die Gesichter der sechs hier aufgestellten Personen, so sieht man die Physiognomie des Samariters gar nicht, nur wenig von dem Profil des Pagen, der das Pferd hält. Der Knecht, durch die körperliche Last beschwert, hat ein verdrießlich angestrengtes Gesicht und einen geschlossenen Mund, der arme Verwundete den vollkommensten Ausdruck der Hülflosigkeit. Höchst trefflich, gutmütig und vertrauenswert ist die Physiognomie des Alten, kontrastierend mit unserm Räuberhauptmann in der Ecke, welcher eine verschlossene und entschlossene Sinnesweise ausdrückt.

Georg Friedrich Schmidt,

geboren Berlin 1712, abgegangen daselbst 1775.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Band. 1832. S. 227—229.)

Der Künstler, dessen Talent wir zu schätzen unternehmen, ist einer der größten, dessen sich die Kupferstecherkunst zu rühmen hat; er wußte die genaueste Reinlichkeit und zugleich die Festigkeit des Grabstichels mit einer Bewegung, einer Behandlung zu verbinden, welche sowohl kühn als abwechselnd und manchmal mit Willen unzusammenhängend war, immer aber vom höchsten Geschmack und Wissen.

Von dem regelmäßigen Schnitt, worin er den ernstesten Chalkographen nacheiferte, ging er nach Belieben zur freien Behandlung über, indem er sich jenes spielenden Punktierens der geistreichsten Radierkünstler bediente und das Urtheil ungewiß ließ, ob er sich in einer oder der andern Art vorzüglicher bewiesen habe. Doch es ist kein Wunder, daß er sich in diesen einander

1 ff. Georg Friedrich Schmidt, neben Wille und Schmutzer der hervorragendste deutsche Meister der Grabsticheltechnik, geboren nicht in Berlin, sondern im Dorfe Schönerlinde, am 24. Januar 1712, empfing den maßgebenden Einfluß (seit 1737) bei dem jüngeren Larmessin in Paris, wo er bald zu Ansehen gelangte, sich selbständig machte, mit dem großen Porträtisten Rigaud in erfolgreiche Beziehungen trat und besonders durch Stiche nach dessen Bildnissen einen Weltruhm erlangte. 1744 folgte er einem Ruf nach Berlin, wo er einerseits durch seine glänzenden Grabstichelarbeiten (besonders Porträts aus den Hofkreisen), andererseits durch seine Radierungen in Rembrandts Manier den ersten Platz behauptete. Seit 1744 weilte er, rastlos arbeitend, in der Heimat, 1757 ging er auf fünf Jahre nach Petersburg, da die Kaiserin Elisabeth ihm den Stich ihres von L. Tocqué gemalten Bildnisses auftrug, und in dieser Zeit sind die meisten der oben genannten Porträts aus den russischen Hofkreisen entstanden. Vergl. neben dem Verzeichnis von Schmidts Werken von L. D. Jacobi (Berlin 1815) dasjenige von J. E. Wessely (Hamburg 1887): Stich nach dem Porträt der Kaiserin Elisabeth Nr. 30; der Arzt Dr. Jakob Mounsey Nr. 73; General Graf Cyrill Rasumowsky Nr. 90; Graf Nikolaus Esterhazy von Galantha Nr. 32. Das Selbstbildnis von La Tour (Nr. 55) (1742) und auch das Porträt des Pierre Mignard (1744) nach Rigaud (Nr. 70), sein Hauptwerk, das ihm die Mitgliedschaft der Akademie einbrachte, stammen aus der Pariser Zeit. 1762 kehrte Schmidt nach Berlin zurück, wo noch einige seiner Hauptradierungen (Loth, Wessely Nr. 158 und 159), Prinz Heinrich von Preußen (Nr. 49) und zahlreiche Illustrationen und Vignetten (zu den Werken Friedrichs des Großen) entstanden.

so entgegengesetzten Arten des Stiches vollkommen gleich erwiesen, da ihm die gefühlteste Kenntnis der Zeichnung und des Helldunkels, die feinste Beurteilung und ein unbegrenzter Geist beständig zum Führer dienten.

In der ersten Art zog er vor, Porträte zu behandeln, ob er gleich auch einige geschichtliche Gegenstände gestochen hat und alles, was er gestochen, vorzüglich ist. Aber jenes Porträt von La Tour, welches dieser Maler von sich selbst gefertigt hatte, ist bewundernswürdig durch die Vorzüge, welche in allen übrigen sich finden, mehr aber durch die Seele und die freie Heiterkeit, die in diesem Gesichte so glücklich ausgedrückt sind. Sehr schön ist auch das Bildnis von Mounsey und außerordentlich die der Grafen Rasumowsky und Esterhazy. Auch die Kaiserin von Rußland, Elisabeth, gemalt von Tocqué, ist vorzüglich, wo besonders die Beiwerke mit erstaunender Meisterschaft behandelt sind.

Nicht weniger schätzenswert ist das Porträt von Mignard nach Rigaud, welches ich jedoch nicht, wie andere wollen, für sein Hauptstück halte.

In der zweiten Art behandelt er ebenso gut Porträte als historische Vorstellungen, worunter einige von eigener Erfindung sind, die ihm zu großem Lobe gereichen.

Er ahmte, doch nicht knechtisch, die weise malerische Unordnung Rembrandts und Castigliones nach und wußte sich sehr oft mit der kalten Nadel der geistreichen und bezaubernden Leichtigkeit des Stefano della Bella anzunähern. Bei ihm ist alles Wissen, alles Feuer und, was viel mehr bedeuten will, alles der Wahrheit Stempel.

Man kann von diesem wundersamen Manne sagen, daß zwei der trefflichsten Stecher in ihm verbunden seien. Wie er auch irgend die Kunstart eines andern nachahmt, tritt er immer, von seinem außerordentlichen Geiste begleitet, als Original wieder hervor.

Hätte er die Geschichte im großen Sinne wie das Porträt behandelt, und hätte ihn die Überfülle seines Geistes nicht manch-

12 f. der Grafen Rasumowsky. Siehe Bd. 27, S. 189. — 23. Castiglione. Vergl. S. 281, Z. 28 Anm. — 25. Stefano della Bella (1610—1670), von italienischer Herkunft, wurde ebenfalls in der Pariser Schule gebildet, unter dem Einfluß des Jacques Callot. G. F. Schmidt ist ihm besonders in seinen Vignetten und kleineren Illustrationen verwandt.

mal irre geleitet, so könnte er die oberste Stelle in unserer Kunst erreichen. Ist ihm dies nicht gelungen, so bleibt er doch, wie gesagt, einer der trefflichsten Meister und der erfahrenste Stecher.

Wer seine schönen Kupferstiche zu Rate zieht, wird von vielen Seiten in seiner Profession gewinnen.

(Übersetzt aus der Calcografia da Giuseppe Longhi Milano 1830. Vol. I. pag. 185.)

Zu malende Gegenstände.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Band. 1832. S. 262—263.)

Nachdem ich über vieles gleichgültig geworden, betrübt es mich noch immer und in der neuesten Zeit sehr oft, wenn ich des bildenden Künstlers Talent und Fleiß auf ungünstige, widerstrebende Gegenstände verwendet sehe; daher kann ich mich nicht enthalten, von Zeit zu Zeit auf einiges Vorteilhafte hinzudeuten.

Eine so zarte wie einfache Darstellung gäbe jene jugendlich-unverdorbene reife Jungfrau Thisbe, die an der gesprungenen Wand horcht. Wer den Gesichtsausdruck und das Behaben eines blühenden in Liebe befangenen Mädchens, dem Ort und Stelle einer Zusammenkunft ins Ohr geraunt wird, vollkommen darzustellen wüßte, sollte gepriesen werden.

Nun aber zum Heiligsten überzugehen, wüßte ich in dem ganzen Evangelium keinen höhern und ausdruckvollern Gegenstand als Christus, der, leicht über das Meer wandelnd, dem sinkenden Petrus zu Hülfe tritt. Die göttliche und menschliche Natur des Erlösers ist in keinem andern Falle den Sinnen und so identisch darzustellen, ja der ganze Sinn der christlichen Religion nicht besser mit wenigem auszudrücken. Das Übernatürliche, das dem Natürlichen auf eine übernatürlich-natürliche Weise zu Hülfe kommt und deshalb das augenblickliche Anerkennen der Schiffer und Fischer, daß der Sohn Gottes bei ihnen gegenwärtig sei, hervorruft, ist selten gemalt worden, so wie es zugleich für den lebenden Künstler von großem Vorteil ist, daß es Raphael nicht unternommen; denn mit ihm zu ringen ist so gefährlich als mit Phanuel. (1. B. Mos. XXXII.)

---

26 f. als mit Phanuel. Phanuel bedeutet im 31. Verse des citierten Kapitels Gott.

Galerie zu Shakespeares dramatischen Werken von Moritz Retzsch. Leipzig bei Gerhard Fleischer. 1828.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 49. Band. 1833. S. 160—161.)

Wir verwendeten auf dieses Werk gern mehrere Seiten, wenn sie uns gegönnt wären; da wir aber doch nur loben könnten und das Werk selbst den Meister am besten lobt, so wollen wir nur den Wunsch äußern, daß die Vorsteher aller Lesegesellschaften, sie mögen sein von welcher Art sie wollen, dieses Werk anschaffen, wodurch sie ihre Mitglieder gewiß sämtlich verbinden werden, indem diese nebst einem einsichtigen Vorworte die Hauptstellen im Original und in zwei andern Sprachen mitgeteilt erhalten.

Die Hauptstellen sagen wir, weil der Künstler den Geist gehabt hat, die ganze Folge eines Stücks in allen bedeutenden Einzelnheiten uns nach und nach anzuführen und so raschen Ganges das Ganze an uns vorbeizuleiten.

Hier aber müssen wir schließen, um nicht hingerissen zu werden, umständlich aufzuführen, wie charakteristisch und anmutig, mit Geschmack und Glück, sinn- und kunstgemäß der Künstler verfahren, um ein Stück wie Hamlet, das denn doch, man mag sagen was man will, als ein düstres Problem auf der Seele lastet, in lebendigen und reizenden Bildern unter erheiternden Gestalten und bequemen Umständen anmutig vorzuführen.

---

1. Galerie zu Shakespeares dramatischen Werken. Über Retzsch siehe oben S. 574, Z. 1 Anm. — 10. Hauptstellen. Im ersten Druck „Hauptstelle".

Glasmalerei.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 49. Band. 1833. S. 161—162.)

Zu Köln am Rheine befand sich eine sehr ansehnliche Sammlung gemalter Fenster und einzelner Scheiben, welche am 3. Junius des vergangenen Jahres verauktioniert werden sollte. Ihr weiteres Schicksal, und ob sie partieweis beisammen geblieben oder sich gänzlich zerstreute, ist uns unbekannt. Hier soll auch vornehmlich von dem auf 36 Seiten in Quarto gedruckten Katalog die Rede sein, welcher in seiner Art für musterhaft gelten kann. Der Verfasser sondert die Fenster und einzelnen Scheiben der Sammlung in fünf verschiedene Abteilungen und nimmt für jede Abteilung eine besondere Epoche der Glasmalerei an, von deren Unterschied und Eigentümlichkeiten er mit Sachkenntnis und Kunstverstand kurze Erläuterungen giebt. Die ganze Sammlung bestund aus 247 Nummern, und das Verzeichnis giebt genaue Nachricht von dem, was jede darstellt, wie sie ausgeführt sei, über die Zeiten, denen sie angehören, über die Beschädigungen, die Gestalt und Größe einer jeden. Für die Geschichte der Glasmalerei wird dieses Verzeichnis einen bleibenden Wert behalten.

Mit den so fleißig als schön nachgebildeten bunten Glasfenstern hat Herr Müller den Kunstfreunden ein angenehmes Geschenk gemacht und kann ihres Dankes gewiß sein; es ist ein löbliches Trachten, dergleichen vergängliche, mannigfaltigen Zufällen ausgesetzte Denkmale, durch vervielfältigte Nachbildung gesichert, der Zukunft aufzubewahren. Sie sind in doppelter Beziehung schätzbar, einmal in geschichtlicher, da sie Bildnisse andenkenswürdiger Personen, auch Wappenschilde vormals blühender Familien enthalten; sodann hat nicht selten auch die Kunst sich an dergleichen gemalten Fenstern auf eine sehr ehrenwerte Weise gezeigt und mitunter sogar Vortreffliches geleistet.

Aufsätze über Theater.

Einleitung.

Aus der Frohnatur und der Lust zu fabulieren, jener Freude am heiteren, bunten Spiele der Phantasie, die Goethe von der Mutter überkam, entsprang ihm wie ihr die lebhafte Teilnahme an der Bühne und dem Treiben der Schauspieler. Aber während die Frau Rat bis zum Tode eine leidenschaftliche Theaterfreundin blieb, erkannte Goethe bald das Unwahre und Handwerksmäßige dieser Kunst und seine lange andauernden, eifrigen Beziehungen zu ihr in den späteren Jahren wurden nicht durch ein ursprüngliches Interesse begründet, sondern durch das Pflichtbewußtsein, mit dem er das einmal übernommene Amt des Intendanten verwaltete, und durch das Bestreben, dem Dichterwort eine würdige Verkörperung zu sichern und so auch auf diesem Wege für die Anerkennung poetischer Produktionen und eine höhere Kultur zu wirken. Seine Sorge um die Darstellungen seiner Schauspieler gilt nicht ihrer Leistung an sich, sondern diese ist nur das Mittel zur Verkörperung eines Höheren, der Dichtung, und die Gesamtaufführung erscheint ihm gleich der gewissenhaften Wiedergabe eines symphonischen Werkes, wo im Orchester jede individuelle Regung zu schweigen, alles sich dem Zwecke und den Vorschriften der Partitur unterzuordnen hat.

Diese kühle Auffassung des Theaterwesens ist bei Goethe schon vor der Übersiedelung nach Weimar herrschend geworden. Als Knabe hatte er eifrig vor und hinter den Coulissen in dem Wesen der französischen Bühne, die während der Okkupation Frankfurts dort spielte, sich umhergetrieben, dann in Leipzig eine treffliche Truppe kennen gelernt und sich selbst auf dem Dilettantentheater versucht, darauf war seit der Straßburger Zeit eine Periode gefolgt, in der er Shakespeares „Bretter, die die Welt bedeuten", als ein treues Abbild der wirklichen Welt betrachtete und in einer Kunst, die auf der Spur des großen Briten weiterschritt, die wahrhafte künstlerische Verkörperung alles Daseins erblickte. Aber nach wenigen Jahren war ihm diese Illusion geschwunden; er erkannte, daß, wer für die Bühne arbeiten wolle, die Natur an ihrem Ort lassen müsse und ja fleißig bedenken müsse, nichts vorzulegen, als was sich auf Brettern zwischen Latten, Pappendeckel und Leinewand, durch Puppen, vor Kindern

ausführen läßt. (Bd. 26, S. 270.) Schon 1777 gedenkt er in einem eignen Roman darzustellen, wie die Scheinwelt hinter der Rampe sich als trügerisch erweist und den höher Strebenden nicht zum Ziele zu führen vermag, — ein Plan, dessen Ausführung in erweiterter und vertiefter Gestalt zwanzig Jahre später ans Licht tritt. (Vergl. Minor, Die Anfänge des „Wilhelm Meister“ im Goethe-Jahrbuch, Bd. 9, S. 163 ff.). Gerade in der Zeit, als Goethe die erste Skizze dieses großen Lebensbildes zog, opferte er theatralischen Bemühungen manche gute Stunde. Die Liebhaberbühne des Weimarischen Hofes wurde von ihm geleitet und mit neuen Stücken versorgt, und einige Jahre hindurch fand er Freude an dieser Thätigkeit, die trotz einzelner Vorführungen ernsterer Art doch wesentlich der gesellschaftlichen Unterhaltung diente und mit dem gewerbsmäßigen Bühnentreiben sich kaum berührte.

Nach 1780 erlosch seine Teilnahme an diesen Spielen der Eitelkeit, und erst in Italien gewann er wieder Interesse an der lebendigen Bühne und begann sich in seiner Dichtung ihr zuzuwenden. Zwar seine großen Schöpfungen: Egmont, Iphigenie, Tasso, Faust wurden ohne jede Absicht auf eine Aufführung zum endgültigen oder vorläufigen Abschluß gebracht; aber daneben entstand eine Reihe von minderwertigen, zum Teil ganz wertlosen Produktionen, die lediglich dem Theater dienen sollten, indem sie das Unterhaltungsbedürfnis der Menge ohne alle künstlerischen Ansprüche befriedigten.

Der neu erwachte Eifer, der sich in diesen dramatischen Arbeiten bethätigte, erhielt ein bedeutendes Ziel, als am 7. Mai 1791 das neue Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung eröffnet wurde. Fast 26 Jahre, bis zum 12. April 1817, stand er an der Spitze des Instituts, nicht wie ein Intendant, der durch zeitweiliges Erscheinen auf der Bühne dem Amte Genüge zu thun glaubt, sondern in allem der eigentliche Direktor, bis ins kleinste jegliches bestimmend, die Proben leitend und bestrebt, den Darstellungen die unter den gegebenen Verhältnissen mögliche höchste Vollkommenheit zu geben. Jahren der Vorbereitung, die der Bühne die materielle und künstlerische Existenz sicherten, folgte, mit der Aufführung des „Wallenstein“ und der Eröffnung des erneuerten Theatergebäudes beginnend, ein Zeitraum, in dem die Weimarer Bühne die erste Stelle in Deutschland sich errang und behauptete. Bei den beschränkten Mitteln, über die man verfügte, war dies nur dadurch zu erreichen, daß durch gewissenhafte und völlig konsequente Schulung mit zum großen Teil nur mittelmäßigen Darstellern ein künstlerisch befriedigendes Zusammenspiel hervorgebracht wurde, und ferner dadurch, daß ein Repertoire geschaffen wurde, das sich unablässig durch Aufnahme aller bedeutenden neuen wie der wertvollsten alten dramatischen Werke aller Völker erweiterte. Das letztere, die Schöpfung eines Repertoires, ging von Schiller aus, und die Jahre von 1800 bis zu seinem Tode, die er in Weimar zubrachte, sind theatergeschichtlich die wichtigsten von Goethes Direktion,

weil sie durch das Hervortreten der neuen Schillerschen Schöpfungen und durch die zahlreichen Versuche mit früher niemals aufgeführten Dramen eine Fülle von wertvollen Anregungen für die gesamte weitere Entwicklung der deutschen Bühne umschließen. Nach Schillers Hinscheiden arbeitete Goethe im Sinne seines verewigten Freundes weiter, aber ohne dessen leidenschaftliches Ungestüm. Immer fester bildete er den getragenen Stil der Darstellung aus und immer mehr wurde alles Willkürliche, Individuelle zu Gunsten des geregelten Ineinandergreifens aller Teile unterdrückt. Die von Eckermann kodifizierten „Regeln für Schauspieler" geben davon Zeugnis. Daneben blieb freilich auch dieser Zeitraum nicht ohne weithin wirkende neue Erfolge. Für die Einbürgerung Shakespeares geschah manches, freilich nicht ohne Gewaltsamkeit gegen den gar zu ungriechischen Dichter, auf „Iphigenie" und „Nathan", die schon Schiller der Bühne gewonnen hatte, folgte als schwierigster Versuch „Tasso", und ihm schlossen sich eine Anzahl älterer Goethischer Stücke an, unter denen die wundervolle „Proserpina" trotz Goethes eifrigem Hinweis infolge der Indolenz der Theaterleiter und des Fehlens einer passenden Musik auf Weimar beschränkt blieb. Im Jahre 1815 war nach Goethes Meinung das Weimarische Theater auf den höchsten, ihm erreichbaren Punkt gelangt. Wir möchten allerdings dieses Jahr und die ihm vorhergehenden als eine Periode der Erstarrung betrachten, indem der mit höchster künstlerischer Weisheit errungene Stil durch den Mangel an neuen Eindrücken, durch die anhaltende ausschließliche Herrschaft eines Willens zur Manier ausartete. Wenn Goethe nun nur noch kurze Zeit dem so lange geleiteten Kunstinstitut vorstand, so muß man zwar die unerfreulichen Umstände, unter denen er schied, bedauern, die Thatsache selbst aber kann nicht als nachteilig für das Weimarer und das deutsche Theater im allgemeinen bezeichnet werden.*)

Damit brach Goethe im Jahre 1817 seine Beziehung zur Bühne fast vollständig ab. Nur selten gewährte er noch auf besondere Bitte, wie bei der Einstudierung seines „Faust", Rat und Hülfe; im allgemeinen trat die Schauspielkunst für ihn hinter die übrigen Kunstgebiete zurück, und nur die Mitteilungen des eifrigen Theaterfreundes Zelter über die unter dem Grafen Brühl blühende Berliner Bühne oder sonstige ihm zukommende Nachrichten lenkten noch hin und wieder seinen Blick nach dieser Seite. Ein eigentliches Interesse am Theater besteht bei ihm nicht mehr, und die wenigen öffentlichen und privaten Äußerungen darüber sind durchaus zufälliger Art und betreffen mehr litterarische als eigentlich theatralische Gegenstände.

*) Zur Geschichte von Goethes Theaterleitung vergl. neben einer Anzahl kleinerer Arbeiten die drei, sich gegenseitig ergänzenden Hauptwerke: Ernst Pasqué, Goethes Theaterleitung in Weimar. In Episoden und Urkunden dargestellt. Zwei Bände. Leipzig 1863. — C. A. H. Burkhardt, Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung. Hamburg und Leipzig 1891 — J. Wahle, Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Weimar 1892.

Das letztere ist freilich auch in den früheren Aufsätzen dieser Abteilung der Werke schon zum großen Teil der Fall. Max Koch ist völlig im Rechte, wenn er es in seiner Besprechung des 31. und 32. Bandes unsrer Ausgabe*) tadelt, daß nicht die ganze Gruppe den Aufsätzen zur Litteratur eingereiht ist. Indessen mußten wir uns dem im voraus entworfenen Plane der Ausgabe fügen, und außerdem besteht diese Zusammenstellung unter dem Titel „Theater" nun einmal seit dem Erscheinen der nachgelassenen Werke, und die Leser sind gewöhnt, bestimmte Arbeiten unter dieser Rubrik aufzusuchen. Wir haben sie im allgemeinen unverändert gelassen, nur eine chronologische Anordnung durchgeführt und das Promemoria über die Trennung des Schauspiels von der Oper eingefügt, das in der Hempelschen Ausgabe an falscher Stelle (unter den Reden) mitgeteilt war. Zur Aufnahme der beiden, in der zweiten Auflage von Goedekes Grundriß (Bd. 4, S. 688, Nr. 21) Goethen vermutungsweise zugeschriebenen das Theater betreffenden Artikel konnten wir uns um so weniger entschließen, da der Freiherr von Biedermann, auf dessen Autorität hin die Angabe erfolgt war, auf unsre Anfrage hin die Güte hatte, uns die Gründe seiner Mutmaßung mitzuteilen und wir diese nicht für entscheidend gegenüber dem sonst in nichts für Goethe bezeichnenden Inhalt halten können.

Als Anhang haben wir diejenigen das Weimarer Hoftheater betreffenden öffentlichen Bekanntmachungen und Notizen aufgenommen, die Goethen mit Sicherheit zuzuschreiben sind.

Auf noch vorhandene unbekannte Theateraufsätze Goethes scheinen Eintragungen in sein Tagebuch hinzuweisen. Die ersten lauten: 25. Januar 1813: „Aufsatz über die Oper Agnese. Herr Genast. Demselben den Aufsatz gegeben." 26. Januar: „Mundum des Aufsatzes zur Agnese." Die zweite vom 12. August 1813: „Französisches Schauspiel. Talma." Es ist uns nicht gelungen, in den Zeitschriften des Jahres 1813 die Artikel aufzufinden, auf die sich diese Andeutungen beziehen könnten. Vielleicht sind andere darin glücklicher.

Da die sämtlichen Theateraufsätze bei Goethes Lebzeiten nur einmal oder gar nicht gedruckt worden sind, so haben wir überall die Fassung der ersten Drucke wiedergegeben; nur an einer Stelle (S. 812) sind wir davon abgewichen, da die Veränderung des Schlusses gewiß von Goethe selbst für die spätere Herausgabe vorgenommen worden ist.

Georg Witkowski.

*) Berichte des Freien Deutschen Hochstifts. Neue Folge. 9. Band. S. 223.

Eröffnung des Weimarischen Theaters.

Aus einem Briefe.

(Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 7. November 1798.)

Freitag den 12ten Oktober ist unser Theater eröffnet worden. Die architektonische Einrichtung des Saals hat ihre Wirkung nicht verfehlt, der Zuschauer fand sich selbst auf einen würdigen Schauplatz versetzt und fühlte sich berechtigt, auch von dem Theater herab etwas Vorzügliches und Ungemeines zu erwarten.

Für diejenigen aber, die mit dieser neuen Anlage schon vertraut waren und sie bei Proben erleuchtet gesehen hatten, machte sie noch einen neuen, zwar erwarteten, aber nicht völlig berechneten Eindruck. Ein Schauspielhaus nämlich kann leer nicht beurteilt werden; es mag angelegt und verziert sein, wie es will, so ist ein zahlreiches Publikum doch die beste Zierde. Und obgleich bei dem unsern die Architektur sehr mannigfaltig an Form, Farbe und Vergulbung ist, so bleibt sie doch nur einfach gegen eine wohlgekleidete Menge. Die Säule verschwindet vor der menschlichen Gestalt, und die Malerei tritt vor der Wirklichkeit zurück.

1. Eröffnung des Weimarischen Theaters. Über den Neubau, der mit der hier besprochenen Aufführung eingeweiht wurde, vergl. den Aufsatz „Weimarischer neudekorierter Theatersaal" Bd. 31, S. 43 und die Anmerkungen dazu. — Der Bericht ist bereits vor der ersten Vorstellung in dem erneuerten Hause entworfen, wie Goethes Worte an Schiller vom 7. Oktober 1798 zeigen: „Übrigens ist eine Vorrecension der Aufführung, sowie des Effekts, den das Stück gemacht hat, schematisiert und kann in einigen guten Stunden fertig werden. Da ich mich einmal auf das Gebiet der Unverschämtheit begeben habe, so wollen wir sehen, wer es mit uns aufnimmt." Am 18 Oktober verlangte er für die Kopie Schillers Abschreiber, entschloß sich aber am folgenden Tage, da die Zeit drängte, das „saubere Konzept" abzuschicken, nachdem Schiller es zuvor durchgesehen hatte. Goethe machte, wie Schiller den 29. Oktober 1798 an Körner schrieb, diese Relationen (den vorliegenden und den folgenden Aufsatz) selbst, daß er sie Böttiger aus den Zähnen reiße. Vergl. in dem angeführten Briefe auch Schillers Urteil über die erste Aufführung von Wallensteins Lager. — Die abweichenden Lesarten der ersten Ausgabe des Wallenstein führen wir unter dem Texte an. Man erkennt daraus, daß Schiller das Stück vor dem Druck noch einmal sorgfältig durchgefeilt hat. Manches geht freilich nur auf flüchtige Abschrift Goethes zurück. — „Wallensteins Lager" war das erste in Versen geschriebene Drama, das auf der Weimarer Bühne erschien, deren große Periode mit dieser Aufführung begann.

So können wir uns jetzt eines anständigen Orts erfreuen, an dem wir uns denn doch die Woche dreimal versammeln. Die Grundlage zu aller Bequemlichkeit ist auch gegeben, und wir können von denjenigen, denen das Geschäft überhaupt aufgetragen ist, hoffen und erwarten, daß sie die Wünsche der verschiedenen Zuschauer, welche freilich bei einer so allgemeinen Veränderung gar mannigfach sein müssen, nach und nach zu befriedigen suchen werden.

Den Prolog habe ich Ihnen schon mitgeteilt. Herr Vohs hielt ihn in dem Kostüm, in welchem er künftig als jüngerer Piccolomini erscheinen wird; er war hier gleichsam ein geistiger Vorläufer von sich selbst und ein Vorredner in doppeltem Sinne. Dieser vorzügliche Schauspieler entwickelte hier sein ganzes Talent; er sprach mit Besonnenheit, Würde, Erhebung und dabei so vollkommen deutlich und präzis, daß in den letzten Winkeln des Hauses keine Silbe verloren ging. Die Art, wie er den Jamben behandelte, gab uns eine gegründete Hoffnung auf die folgenden Stücke. Und welche Zufriedenheit wird es uns nicht gewähren, wenn wir unser Theater von der fast allgemeinen Rhythmophobie, von dieser Reim- und Taktscheue, an der so viele deutsche Schauspieler krank liegen, bald werden geheilt sehen.

In dieser Hoffnung haben uns die glücklichen Bemühungen der vorzüglichen Schauspieler bestärkt, welche die Hauptpersonen in Wallensteins Lager spielten. Nach dem Ausspruch mehrerer Kenner, deren Urteil wir in dieser kurzen Zeit vernehmen konnten, erschienen Silbenmaß und Reim keineswegs als Hindernis; sie kamen nicht in Anschlag, als in so fern sie zur Bedeutsamkeit und Anmut das Ihrige beizutragen hatten.

Nach diesem allgemeinen Eingange glauben wir Ihnen mit einer nähern Schilderung des Einzelnen Vergnügen zu machen.

Nach geendigtem Prolog gab eine heitere militärische Musik das Zeichen, was zu erwarten sein möchte, und noch ehe der Vorhang in die Höhe ging, hörte man ein wildes Lied singen.

2. an dem ... versammeln. Es wurde damals im Weimarer Theater regelmäßig Montag, Mittwoch und Sonnabend gespielt. — 9. Herr Vohs. Heinrich Vohs, der jugendliche Held und Liebhaber der Bühne, hatte am 30. Mai 1792 in Weimar debütiert und begründete seinen Ruf durch die Darstellung der in sein Fach einschlagenden Schillerschen Rollen, den Kürassier in „Wallensteins Lager", Max Piccolomini und Mortimer. Nach längerer Erkrankung schied er mit seiner Gattin am 19. September 1802 von Weimar und ging nach Stuttgart, wo er schon 1804 starb. — 33. ein wildes Lied. Es war das von Goethe hinzugedichtete „Es leben die Soldaten" (Bd. 2, S. 146).

Bald ward das Theater aufgedeckt, und es erschien vor den Augen des Zuschauers das bunte Gewimmel eines Lagers. In einem Marketenderzelte und um dasselbe waren Soldaten von allen Zeichen und Farben versammelt. Dort standen Kram- und Trödelbuden aufgerichtet, hier leere Tische, die noch mehr Gäste zu erwarten schienen; an der Seite lagen Kroaten und Scharfschützen um ein Feuer, über welchem ein Kessel hing, und nicht weit davon würfelten mehrere Knaben auf einer Trommel; die Marketenderin mit ihrer Gehülfin lief hin und wieder, den Geringsten sowohl als den Besten mit gleicher Sorgfalt zu bedienen, indessen das rohe Soldatenlied aus dem Zelte immer fort erscholl und die Stimmung dieser Gesellschaft vollkommen ausdrückte.

Die Ruhe, welche vorne auf dem Theater herrscht, unterbricht die Ankunft eines Bauern, der mit seinem kleinen Sohne herbeigeschlichen kommt. Der Vater spricht dem furchtsamen Knaben zu, und wir vernehmen bald, daß er das erlittne Unrecht durch falsche Würfel wieder ins Gleiche zu bringen denke, und repräsentiert also zugleich das Elend des Bauern und sein Verderbnis.

Herr Beck sprach diese Rolle mit der vorzüglichen Deutlichkeit und Akkuratesse, die ein jeder Schauspieler, dem eine Exposition anvertraut ist, sich zur Pflicht machen soll. Dabei war sein Ton und Betragen ganz dem pfiffigen und versteckten Charakter der Rolle gemäß.

Bauer.

Wie sie juchzen — daß Gott erbarm'!
Alles das geht von des Bauern Felle.
Schon acht Monate legt sich der Schwarm
Uns in die Betten und in die Ställe,
Weit herum ist in der ganzen Aue
Keine Feder mehr, keine Klaue,
Daß wir für Hunger und Elend schier
Nagen müssen die eignen Knochen.

Ein Hauptmann, den ein andrer erstach,
Ließ mir ein Paar glückliche Würfel nach,
Die will ich heut einmal probieren,
Ob sie die alte Kraft noch führen.

19. Herr Beck, ein im Fach der Schnäpse höchst gewandter Schauspieler, wie Goethe in den Annalen 1793 (Bd. 24, S. 29) sagt, in Weimar von 1793—1800 engagiert. — 33 ff. Ein Hauptmann ... noch führen. Diese Verse gehen in dem Stücke den früher angeführten voraus.

Aus dem Zelte tritt ein Wachtmeister und Trompeter von den Regimentern, welche Terzky, des Herzogs Schwager, kommandiert; der Trompeter fährt den klagenden Bauern an, ein Ulan, roh und gutmütig, reicht ihm einen Trunk und nimmt ihn mit ins Zelt.

Indem die beiden Reuter den leeren Tisch in Besitz nehmen, vernehmen wir von ihnen, daß Wallensteinische Truppen aus fremden Landen sich zusammen gegen Pilsen ziehen, daß die Herzogin und ihre Tochter erwartet werden, daß die Generäle und Kommandanten sich zusammenfinden, daß ein Hofkriegsrat von Wien angekommen ist, daß es scheint, als wolle man das Ansehen des Herzogs untergraben.

Der Wachtmeister und Trompeter, diese Repräsentanten ihrer Regimenter,

Sind dem Herzog ergeben und gewogen,
Hat er sie selbst doch herangezogen,
Alle Hauptleute setzt er ein,
Sind alle mit Leib und Leben sein.

Ein Scharfschütz betrügt einen Kroaten im Tausche, ein Konstabler bringt die Nachricht, Regensburg sei eingenommen. Ein Paar Holkische Jäger treten auf, sehr schmuck gekleidet, als Leute, die Gelegenheit hatten, sich durch Beute zu bereichern. Die Marketenderin findet in dem einen einen alten Bekannten,

Den langen Peter aus Itzehöe,
Der seines Vaters goldene Füchse
Mit unserm Regiment hat durchgebracht,
Zu Glückstadt, in einer lustigen Nacht. —

Jäger.

Und die Feder vertauscht mit der Kugelbüchse.

Marketenderin.

Ei, da sind wir alte Bekannte!

Jäger.

Und treffen uns hier im böhmischen Lande.

15. Sind dem Herzog, B. 86 Sind ihm. — 24. Den langen Peter, B. 126 Der lange Peter.

Marketenderin.

Heute da, Herr Vetter, und morgen dort,
Wie einen der rauhe Kriegesbesen
Fegt und schüttelt von Ort zu Ort;
Bin indes weit herum gewesen.

Jäger.

Will's Ihr glauben! Das stellt sich dar.

Marketenderin.

Bin hinauf bis nach Temeswar
Gekommen mit den Bagagewagen,
Als wir den Mansfelder thäten jagen;
Lag mit dem Friedländer vor Stralsund,
Ging mir dorten die Wirtschaft zu Grund;
Zog mit dem Succurs vor Mantua,
Kam wieder heraus mit dem Feria,
Und mit einem spanischen Regiment
Hab' ich einen Abstecher gemacht nach Gent.
Jetzt will ich's im böhmischen Land probieren,
Alte Schulden einkassieren,
Ob mir der Fürst hilft zu meinem Geld,
Und das dort ist mein Marketenderzelt.

Nach verschiedenen muntern Incidenzien machen die beiden Jäger mit dem Wachtmeister und Trompeter Bekanntschaft.

Jäger.

Ihr sitzt hier warm. Wir, in Feindes Land,
Mußten derweil uns schlecht bequemen.

Trompeter.

Man sollt's Euch nicht ansehn, Ihr seid galant.

Daß doch den Burschen das Glück soll scheinen,
Und so was kommt nie an unser einen!

Wachtmeister.

Dafür sind wir des Friedländers Regiment,
Man muß uns ehren und respektieren.

Jäger.

Das ist für uns andre kein Kompliment,
Wir eben so gut seinen Namen führen.

Wachtmeister.

Ja, ihr gehört auch so zur ganzen Masse.

Jäger.

Ihr seid wohl von einer besondern Rasse?
Der ganze Unterschied ist in den Röcken,
Und ich ganz gern mag in meinem stecken.

Der Wachtmeister verbreitet sich noch weiter über die Vorteile, um des Feldherrn Person zu sein. Der zweite Jäger rühmt die Thaten ihres wilden Haufens.

Zweiter Jäger.

Wetter auch! wo ihr nach uns fragt,
Wir heißen des Friedländers wilde Jagd
Und machen dem Namen keine Schande,
Ziehen frech durch Freundes und Feindes Lande,
Querfeldein durch die Saat, durch das gelbe Korn,
Sie kennen das Holkische Jägerhorn.

Fragt nach, ich sag's nicht, um zu prahlen,
In Baireuth, in Voigtland, in Westfalen,
Wo wir nur durchgekommen sind,
Erzählen Kinder und Kindeskind
Nach hundert und aber hundert Jahren
Von dem Holk noch und seinen Scharen.

Wachtmeister.

Nun, da sieht man's! Der Saus und Braus,
Macht denn der den Soldaten aus?
Das Tempo macht ihn, der Sinn und Schick,
Der Begriff, die Bedeutung, der feine Blick.

Der erste Jäger verlangt nur ein freies und ungebundenes Leben.

Flott will leben und müssig gehn,
Alle Tage was Neues sehn,
Mich dem Augenblick frisch vertrauen,
Nicht zurück, auch nicht vorwärts schauen;
Drum hab' ich meine Haut dem Kaiser verhandelt,
Daß keine Sorg' mich mehr anwandelt.

30. Flott will leben, V. 241 Flott will ich leben.

Er erzählt die Geschichte seiner Wanderungen.

Was war das nicht für ein Placken und Schinden
Bei Gustav Adolph, dem Leuteplager,
Der machte eine Kirch' aus seinem Lager.

Von da lief er zu den Ligisten, und als Tillys Glück zu wanken anfing, zu den Sachsen; als diese in Böhmen den Krieg nicht lebhaft genug führten, zu dem Herzog von Friedland, der eben werben ließ.

Wachtmeister.

Und wie lang denkt Ihr's hier auszuhalten?

Erster Jäger.

Spaßt nur! So lange der thut walten,
Denk' ich Euch, mein Seel! an kein Entlaufen,
Kann's der Soldat wohl besser kaufen?

Da giebt's nur ein Vergehn und Verbrechen:
Der Ordre fürwitzig widersprechen!
Was nicht verboten ist, ist erlaubt;
Da fragt niemand, was einer glaubt.
Es giebt nur zwei Ding' überhaupt:
Was zur Armee gehört und nicht;
Und nur der Fahne bin ich verpflicht.

Wachtmeister.

Jetzt gefallt Ihr mir, Jäger! Ihr sprecht
Wie ein Friedländischer Reitersknecht.

Jäger.

Der führt's Kommando nicht wie ein Amt,
Wie eine Gewalt, die vom Kaiser stammt!

Ein Reich von Soldaten wollt' er gründen,
Die Welt anstecken und entzünden,
Sich alles vermessen und unterwinden.

Trompeter.

Still! still! Wer wird solche Reden wagen!

3. Bei Gustav Adolph, V. 256 Bei Gustav, dem Schweden. — 32. Still! still! V. 334 Still! — Reden, V. 334 Worte.

Erster Jäger.

Was ich denke, das darf ich sagen.
Das Wort ist frei, sagt der General.

Wachtmeister.

So sagt er, ich hört's wohl einigemal,
Ich stand dabei: „Das Wort ist frei,
Die That ist stumm, der Gehorsam blind"
Dies urkundlich seine Worte sind.

Erster Jäger.

Ob's just seine Wort' sind, weiß ich nicht,
Aber die Sach' ist so, wie Er spricht.

Der zweite Jäger ist gewiß, unter seinem Generale Glück zu haben.

Wer unter seinem Zeichen thut fechten,
Der steht unter besondern Mächten;
Denn das weiß ja die ganze Welt,
Daß der Friedländer einen Teufel
Aus der Hölle im Solde hält.

Wachtmeister.

Ja, daß er fest ist, das ist kein Zweifel.

In diesem Sinne erzählt der Wachtmeister Wallensteins tapfres Betragen in der Affaire bei Lützen; der eine nimmt's natürlich, der andere übernatürlich.

Wachtmeister.

Sie sagen, er les' auch in den Sternen
Die künftigen Dinge, die nah'n und fernen;
Ich weiß aber besser, wie's damit ist.
Ein graues Männlein pflegt bei nächtlicher Frist
Durch verschlossene Thüren zu ihm einzugehen;
Die Schildwachen haben's oft angeschrien;
Und immer was Großes ist drauf geschehen,
Wenn je das graue Röcklein kam und erschien.

Zweiter Jäger.

Ja, er hat sich dem Teufel übergeben,
Drum führen wir auch das lustige Leben.

Ein Rekrut kommt und singt, von der Trommel begleitet; ein bürgerlicher Verwandter sucht ihn noch abzumahnen, die Soldaten dagegen muntern ihn auf. Der Wachtmeister giebt ihm seinen militärischen Segen.

Sieht Er! Das hat Er wohl erwogen,
Einen neuen Menschen hat Er angezogen.
Mit dem Helm da und Wehrgehäng'
Schließt Er sich an eine würdige Meng',
Muß ein fürnehmer Geist jetzt in Ihn fahren. —

Aus dem Soldaten kann alles werden,
Denn Krieg ist jetzt die Losung auf Erden.
Seh Er 'mal mich an! In diesem Rock
Führ' ich, sieht Er, des Kaisers Stock.
Alles Weltregiment muß Er wissen,
Von dem Stock hat ausgehen müssen,
Und das Zepter in Königs Hand
War ein Stock nur, das ist bekannt,
Und wer's zum Korporal erst hat gebracht,
Der steht auf der Leiter zur höchsten Macht,
Und so weit kann Er's auch noch treiben.

Hierauf erzählt er den Fall von Buttler, der aus einem gemeinen Reuter zuletzt General-Major geworden.

Ja, und der Friedländer selbst, sieht Er,
Unser Hauptmann und hochgebietender Herr,
Der jetzt alles vermag und kann,
War erst nur ein schlichter Edelmann;
Und weil er der Kriegsgöttin sich vertraut,
Hat er sich diese Größ' erbaut,
Ist nach dem Kaiser der nächste Mann,
Und wer weiß, was er noch erreicht und ermißt,
(Pfiffig) Denn noch nicht aller Tage Abend ist.

Der Jäger erzählt darauf ein Studentenstückchen, das Wallenstein in Altdorf ausgehen lassen. Sein Kamerad hatte indessen mit der Aufwärterin gescherzt, ein Dragoner zeigt sich eifersüchtig, es will Händel geben, der Wachtmeister legt sich dazwischen, es wird getanzt, ein Kapuziner kommt dazu.

17. War, V. 433 Ist.

Heisa, Juchheisa! Dudeldumdei!
Das geht ja hoch her, bin auch dabei.
Ist das eine Armee von Christen?
Sind wir Türken, sind wir Antibaptisten?

Ist's jetzt Zeit zu Feiertagen?
Zu Banketten und Saufgelagen?
Quid hic statis otiosi? —
Was steht ihr und legt die Händ' in Schoß?
Die Kriegsfuria ist an der Donau los.

Und die Armee liegt hier still in Böhmen,
Pflegt den Bauch, läßt sich's wenig grämen.

Die Christenheit trauert in Sack und Asche,
Der Soldat füllt sich nur die Tasche.
Es ist eine Zeit der Thränen und Not,
Am Himmel geschehen Zeichen und Wunder,
Und aus den Wolken, blutigrot,
Hängt der Herrgott den Kriegsmantel runter.
Den Kometen steckt er wie eine Rute
Drohend am Himmelsfenster aus,
Die ganze Welt ist ein Klagehaus,
Die Arche der Kirche schwimmt im Blute.
Das römische Reich — daß Gott erbarm'!
Könnte jetzt heißen römisch arm;
Der Rheinstrom ist worden zu einem Peinstrom,
Die Klöster sind ausgenommene Nester,
Die Bistümer sind verwandelt in Wüsttümer,
Die Abteien und die Stifter
Sind Raubteien und Diebesklüfter,
Und alle gesegnete deutschen Länder
Sind verkehrt worden in Elender!

Woher kommt das? Das will ich euch verkünden,
Das schreibt sich her von euren Lastern und Sünden.

Denn die Sünde ist der Magnetenstein,
Der das Eisen ziehet ins Land herein.

---

1. Juchheisa, V. 482 Juchheya. — 5. Feiertagen, V. 489 Saufgelagen. — 6. Saufgelagen, V. 490 Feiertagen. — 8. Händ', V. 492 Hände. — 21. im, V. 511 in. — 22. Das, V. 512 Und das. — 23. Könnte, V. 513 Sollte. — 29. alle, V. 519 alle die. — 30. Elender. Trotz des folgenden Striches ist hier keine Lücke. — 33. Sünde, V. 525 Sünd'.

Es ist ein Gebot: Du sollt den Namen
Deines Gottes nicht eitel auskramen.
Und wo hört man mehr blasphemieren
Als hier in des Friedländers Kriegsquartieren.

Und wenn euch für jedes böse Gebet,
Das aus eurem ungewaschnen Munde geht,
Ein Härlein ausging' aus eurem Schopf,
Über Nacht wäre er geschoren glatt,
Und wäre er so dick wie Absalons Zopf.

Wieder ein Gebot ist: Du sollt nicht stehlen!
Ja, das befolgt ihr nach dem Wort,
Denn ihr tragt alles offen fort.
Vor euren Krallen und Geiersgriffen,
Vor euren Praktiken und höllischen Kniffen
Ist das Geld nicht geborgen in der Truh',
Das Kalb nicht sicher in der Kuh,
Ihr nehmt das Ei und das Huhn dazu.
Was sagt der Prediger? Contenti estote,
Begnügt euch mit eurem Kommißbrote!
Aber wie soll man die Knechte loben,
Da das Ärgernis kommt von oben!
Wie die Glieder, so auch das Haupt!
Weiß ja niemand, an wen der glaubt!

Jäger.

Herr Pfaff! Uns Soldaten mag Er verschimpfen,
Den Feldherrn soll Er uns nicht verunglimpfen!

Kapuziner.

So ein Saul und Teufelsbeschwörer,
So ein Jehu und Friedensstörer,
So ein listiger Fuchs Herodes.

Soldaten.

Pfaff, halt's Maul! Du bist des Todes.

Kroaten.

Bleib da, Pfäfflein, fürcht dich nit,
Sag dein Sprüchel und teil's uns mit!

2. Gottes, V. 558 Herrgotts. — 4. des Friedländers, V. 560 den Friedländischen. — 14. höllischen, V. 583 bösen. — 21. Da das Ärgernis kommt, V. 590 Kömmt doch das Ärgernis. — 23. ja, V. 592 doch. — 28f. So ein Saul ... Friedensstörer. Statt dessen V. 595—610 breiter. — 32. Pfaff, halt's Maul, V. 612 Schweig stille!

Kapuziner.

So ein hochmütiger Nebukadnezer,
So ein Sündenvater und muffiger Ketzer!
Läßt sich nennen den Wallenstein,
Ja freilich ist er uns allen ein Stein
Des Anstoßes und des Ärgernisses,
Und so lang der Kaiser diesen Friedeland
Läßt walten, so wird nicht Fried' im Land.

Wer erkennt nicht an dieser Redekunst die Schule, in welcher sich Pater Abraham bildete, wer lacht nicht über diese barbarisch geistliche Erscheinung?

Indessen ist der ernsthafte Zweck auf den Geist des Zuhörers erreicht: wir sehen eine lebhafte gewaltsame Opposition gegen den Generalissimus. So würde dieser Pfaffe nicht sprechen, wenn er keinen Hinterhalt hätte; er würde jetzt nicht so sprechen, wenn nicht eben jetzt das Tempo wäre, die Armee zu sondieren und Bewegungen gegen den General hervorzubringen.

Haben wir nun oben an den Reutern von den Terzkyschen Regimentern Männer kennen lernen, welche ganz dem Wallenstein ergeben sind, an den Holkischen Jägern wüste Jünglinge, welche dem Glück nachstreben und nur in der Losgebundenheit ihr Dasein fühlen, so werden uns nun bald in den Tiefenbachern die Repräsentanten des rechtlichen und pflichtliebenden Teils der Armee, sowie in dem wallonischen Küraßier eine kühnere und zugleich gebildetere Klasse von Menschen erscheinen.

Im Zelte entsteht ein Lärm; des Bauern falsche Würfel sind entdeckt worden, jedermann will ihn gehangen sehen.

Wachtmeister.

Böses Gewerb bringt bösen Lohn.

Tiefenbacher Grenadier (zum andern).

Das kommt von der Desperation.
Erst thut man sie ruinieren,
Das heißt, sie zum Stehlen selbst verführen.

9 f. Wer erkennt nicht ... bildete. Bekanntlich hat Goethe Schillern das Vorbild der Kapuzinerpredigt in dem „Auff, auff ihr Christen" des Abraham a Santa Clara geliefert. — 27. gehangen. Im ersten Druck „gefangen". — 29. Gewerb, V. 649 Gewerbe. — 30. Grenadier. Nachher in „Arkebusier" verändert. — 32. Erst, V. 651 Denn seht! erst.

Trompeter.

Was? Was? Ihr red't ihm das Wort noch gar?
Dem Hunde! Thut Euch der Teufel plagen?

Tiefenbacher.

Der Bauer ist auch ein Mensch, so zu sagen.

Ein Kürassier von den Pappenheimern, welche der junge Piccolomini jetzt kommandiert, tritt hinzu.

Kürassier.

Friede! Was giebt's mit dem Bauer da?

Scharfschütz.

's ist ein Schelm, hat im Spiel betrogen!

Kürassier.

Hat er dich betrogen etwa?

Scharfschütz.

Ja, und hat mich rein ausgezogen.

Kürassier.

Wie? Du bist ein Friedländischer Mann,
Kannst dich so wegwerfen und blamieren,
Mit einem Bauer dein Glück probieren?
Der laufe, was er laufen kann!

Nach einigen Zwischenreden zeigt sich die Unzufriedenheit der Kürassiere darüber, daß ein Teil von der Armee abgetrennt werden soll.

Sie wollen uns in die Niederland' leihen,
Kürassiere, Jäger, reitende Schützen,
Sollen achttausend Mann aufsitzen.

Zweiter Kürassier.

Wir sollen von dem Friedländer lassen,
Der den Soldat so nobel hält,
Mit dem Spanier ziehen zu Feld,
Dem Knauser, den wir von Herzen hassen?
Nein, das geht nicht! Wir laufen fort.

---

29. Soldat, V. 700 Soldaten.

Dragoner.

Thät uns der Friedländer nicht formieren?
Seine Fortuna soll uns führen.

Wachtmeister.

Wir nennen uns alle des Friedländers Truppen.
Der Bürger, er nimmt uns ins Quartier
Und pflegt uns und kocht uns warme Suppen,
Der Bauer muß den Gaul und den Stier
Vorspannen an unsre Bagagewagen,
Vergebens wird er sich drüber beklagen.
Läßt sich ein Gefreiter mit sieben Mann
In einem Dorf oder Städtlein spüren,
Er ist die Obrigkeit drin und kann
Nach Lust drin walten und kommandieren.
Zum Henker! Sie mögen uns alle nicht
Und sähen des Teufels sein Angesicht
Weit lieber als unsre gelben Kolletter.
Warum schmeißen sie uns nicht aus dem Land? Potz Wetter!
Sind uns an Anzahl doch überlegen,
Führen den Knüttel, wie wir den Degen.
Warum dürfen wir ihrer lachen?
Weil wir eine furchtbare Meng' ausmachen!

Erster Jäger.

Ja, ja, in der Menge, da sitzt die Macht!
Der Friedländer hat das wohl erwogen,
Wie er dem Kaiser vor ein Jahrer acht
Die große Armee zusammengezogen.
Sie wollten erst nur von zwölftausend hören.
Die, sagt er, die kann ich nicht ernähren;
Aber ich will Sechzigtausend werben,
Die, weiß ich, werden nicht Hunger sterben.
Und so wurden wir Wallensteiner.

Der Wachtmeister fährt fort, zu zeigen, welcher Gefahr alles ausgesetzt wäre, wenn man sich trennen ließe.

---

12. Dorf oder Städtlein, V. 734 Dorfe von weitem. — 22. eine furchtbare Meng', V. 744 einen furchtbaren Haufen. — 24. in der Menge, V. 745 im ganzen. — 25. erwogen, V. 746 erfahren. — 26. ein Jahrer acht, V. 747 acht — neun Jahren. — 27. zusammengezogen, V. 748 zusammenbracht. — 31. Hunger, V. 752 Hungers.

Ja, und wie lang wird's stehen an,
So nehmen sie uns auch noch den Feldhauptmann, —
Sie sind ihm am Hofe so nicht grün,
Nun, da fällt eben alles hin!
Wer hilft uns dann wohl zu unserm Geld,
Sorgt, daß man uns die Kontrakte hält?
Wer hat den Nachdruck und hat den Verstand,
Den schnellen Witz und die feste Hand,
Diese gestückelten Heeresmassen
Zusammenzufügen und zu -passen?

Nachdem er darauf die verschiedenen einzelnen Soldaten angeredet und sie um ihr Vaterland befragt, fährt er fort:

Nun! Und wer merkt uns das nun an,
Daß wir aus Süden und aus Norden
Zusammengeschneit und -geblasen worden?
Sehn wir nicht aus wie aus einem Spahn?
Stehn wir nicht gegen den Feind geschlossen,
Recht wie zusammengeleimt und -gegossen?
Greifen wir nicht wie ein Mühlwerk flink
In einander auf Wort und Wink?
Wer hat uns so zusammengeschmiedet,
Daß ihr uns nimmer unterschiedet?
Kein andrer sonst als der Wallenstein!

Der Marketenderin ist's bange für ihre ausstehende Schulden.

Wachtmeister.

Freilich, es wird alles bankerott.
Viele von den Hauptleuten und Generalen
Stellten aus ihren eignen Kassen
Die Regimenter, wollten sich sehen lassen,
Thäten sich angreifen über Vermögen,
Dachten, es bring' ihnen großen Segen.
Und die alle sind um ihr Geld,
Wenn das Haupt, wenn der Herzog fällt.

Marketenderin.

Ach, du mein Heiland! Das bringt mir Fluch,
Die halbe Armee steht in meinem Buch.
Der Graf Isolani, der böse Zahler,
Restiert mir allein noch zweihundert Thaler.

Zweiter Jäger.

Wir lassen uns nicht so im Land 'rum führen!
Sie sollen kommen und sollen's probieren!

Tiefenbacher.

Liebe Herren, bedenkt's mit Fleiß,
's ist des Kaisers Will' und Geheiß.

Der Herzog ist gewaltig und hochverständig,
Aber er bleibt doch schlecht und recht,
Wie wir alle, des Kaisers Knecht.

Der Streit geht fort, in wie fern man dem Kaiser oder dem Herzog zu gehorchen habe. Die verschiedenen Gesinnungen kommen an den Tag, und die künftige Entwicklung des Trauerspiels ist vorbereitet. Der Kürassier tritt dazwischen.

Ist denn darüber Zank und Zwist,
Ob der Kaiser unser Gebieter ist?

Demohngeachtet glaubt er, der Soldat habe auch etwas drein zu reden.

Sagt selber! Kommt's nicht dem Herrn zu gut,
Wenn sein Kriegsvolk was auf sich halten thut?
Wer anders macht ihn als seine Soldaten
Zu dem großmächtigen Potentaten?

Erster Kürassier.

Der Soldat muß sich können fühlen.
Wer's nicht edel und nobel treibt,
Lieber weit von dem Handwerk bleibt.
Soll ich frisch um mein Leben spielen,
So gelt' ich mir gleich selbst was mehr,
Oder ich lasse mich eben schlachten
Wie der Kroat, und muß mich verachten.

Das Schwert ist kein Spaten, ist kein Pflug;
Wer damit ackern wollte, wäre nicht klug.

27. So gelt' . . . mehr, V. 912 Muß mir noch etwas gelten mehr. — 30. ist kein Pflug, V. 916 kein Pflug.

Es grünt uns kein Halm, es wächst keine Saat,
Ohne Heimat muß der Soldat
Auf dem Erdboden flüchtig schwärmen,
Darf sich an eigenem Herd nicht wärmen.
Er muß vorbei an der Städte Glanz,
An des Dörfleins lustigen, grünen Auen,
Die Traubenlese, den Erntekranz
Muß er wandernd von ferne schauen.
Sagt mir, was hat er an Gut und Wert,
Wenn der Soldat sich nicht selber ehrt?
Etwas muß er sein eigen nennen,
Oder der Mensch wird rauben und brennen.

Man erfährt noch manches von den Schicksalen des Kürassiers, der weit in der Welt herumgekommen und vieles versucht hat, dem es aber doch zuletzt in seinem eisernen Wams am besten gefällt; seine gebildetere Natur zeigt menschlich-heroische Gesinnungen.

Kürassier.

Geht's auf Kosten des Bürgers und Bauern,
Nun wahrhaftig, sie werden mich dauern.
Aber ich kann's nicht ändern — Seht,
's ist hier just, wie's beim Einhauen geht:
Die Pferde schnauben und setzen an,
Liege, wer will, mitten in der Bahn,
Sei's mein Bruder, mein leiblicher Sohn,
Zerriss' mir die Seele sein Jammerton,
Über seinen Leib weg muß ich jagen,
Kann ihn nicht sachte beiseite tragen.

Und weil sich's nun einmal so gemacht,
Daß das Glück dem Soldaten lacht,
Laßt's uns mit beiden Händen fassen!
Lang werden sie's uns nicht so treiben lassen.
Der Friede wird kommen über Nacht,
Der dem Wesen ein Ende macht;
Der Soldat zäumt ab, der Bauer spannt ein,
Eh man's denkt, wird's wieder das Alte sein.

---

12. rauben, V. 929 morden.

Nun kommt lebhafter zur Sprache, was in dem gegenwärtigen Falle zu thun sei. Die Tiefenbacher begeben sich weg.

Erster Jäger.
Was? Wir gehen eben nicht hin.

Erster Kürassier.
Nichts, ihr Herren, gegen die Disziplin!

Vielmehr laßt jedes Regiment
Ein pro memoria reinlich schreiben:
Daß wir zusammen wollen bleiben,
Daß uns keine Gewalt noch List
Von dem Friedländer weg soll treiben,
Der ein Soldatenvater ist.
Das reicht man in tiefer Devotion
Dem Piccolomini, ich meine den Sohn, —
Der versteht sich auf solche Sachen,
Kann bei dem Friedländer alles machen,
Hat auch einen großen Stein im Brett
Bei des Kaisers und Königs Majestät.

Alle stimmen ein, sie trinken auf des Piccolomini Gesundheit, dann auf folgende Wünsche, Vorsätze und Hoffnungen:

Der Wehrstand soll leben!

Der Nährstand soll geben!

Die Armee soll florieren!

Und der Friedländer soll sie regieren!

Hierauf wurde das Reuterlied angestimmt, welches aus dem diesjährigen Schillerschen Musenalmanach bekannt ist; gegen das Ende schloß die ganze Versammlung einen bunten, verketteten Halbkreis, in welchen auch die Kinder sämtlich mit aufgenommen

6. Herren, V. 1009 Herrn. — 7. Vielmehr, V. 1026 Also. — 25 f. welches aus … bekannt ist. Musenalmanach 1798, S. 137 f. Die im folgenden abgedruckte Strophe fehlt dort.

wurden, und der letzte neu hinzugedichtete Vers schien auch den friedlichsten Zuschauer mit heiterm Mut zu beseelen.

Drum frisch, Kameraden, den Rappen gezäumt,
  Die Brust im Gefechte gelüftet,
Die Jugend brauset, das Leben schäumt,
  Frisch auf, eh der Geist noch verdüftet.
Und setzet ihr nicht das Leben ein,
Nie wird das Leben euch gewonnen sein!

Der Vorhang fiel, ehe das Chor ganz ausgesungen hatte.

Sonnabend den 13. Oktober ward das Stück wiederholt; man konnte von dem Effekt schon mehr urteilen, und es scheint über das Unterhaltende, über die Anmut, das Unterrichtende und Zweckmäßige dieses Vorspiels im Publiko nur eine Stimme zu sein. Man rekapituliert für sich und in Gesellschaften, was jedem aus der Geschichte jener Zeit erinnerlich ist, man fragt, man schlägt nach, und indem man sowohl den Personen als den Begebenheiten seine Aufmerksamkeit zuwendet, fängt man schon an, das poetische Interesse von dem historischen zu unterscheiden und macht sich gefaßt, den Dichter sowohl in Bezug auf den Geschichtschreiber als auch, in so fern er Schöpfer seines Gegenstandes werden mußte, zu beurteilen.

Wie wir nun eben verschiedene Stellen angeführt haben, welche teils zur Kenntnis des Stücks vorzüglich beitragen, teils auch besonders gut gesprochen worden, so dürfen wir die Namen der Schauspieler nicht verschweigen, welche in den hervorstechenden Rollen sich besonders gezeigt. Madame Beck als Marketenderin, Herr Weyrauch als Wachtmeister, Herr Leißring als erster, Herr Becker als zweiter Jäger, Herr Genast als Kapuziner, Herr Haide als Kürassier. Die wenigen Worte des Tiefen=

26. Madame Beck, Gattin des oben (S. 671, Z. 19) genannten Schauspielers, von 1794—1823 in Weimar thätig. — 27. Herr Weyrauch, schon 1785 vorübergehend bei Bellomo engagiert, dann 1793—1800 mit einer kurzen Unterbrechung unter Goethes Direktion. — Herr Leißring, 1796—1799 in Weimar. Seiner Persönlichkeit hat Schiller (nach Pasqué a. a. O. II, 299) die Verse: „und Er ist wohl gar, Musjö, der lange Peter aus Itzehoe" angepaßt. — 28. Herr Becker, eigentlich Heinrich von Blumenthal, Mitglied des Weimarer Hoftheaters von 1791—1809, Euphrosynens Gatte. — Herr Genast, der Regisseur Goethes von 1791—1817, wo er durch die Intriguen der Jagemann verdrängt wurde. — 29. Herr Haide, in Weimar 1793—1807 und 1808—1818, der erste Tell.

bachers sprach Herr Hunnius mit Treuherzigkeit, Ernst und Fermetät, so daß sich auch diese kleine Rolle nach der Absicht des Verfassers bestimmt heraushob.

Was die Masse der Soldaten betrifft, konnte sie freilich auf unserm Theater nur symbolisch durch wenige Repräsentanten dargestellt werden; alles ging übrigens rasch und gut, nur der Unbehülflichkeit mancher Statisten sah man die kurze Zeit an, welche auf die Proben verwendet werden können.

Die Kleidungen waren nach Abbildungen zugeschnitten, die uns aus damaliger Zeit übrig sind, und wir erwarten, die Haupthelden der beiden künftigen Stücke in eben dem Sinne gekleidet zu sehen.

Der Verfasser gedenkt, die Bemerkungen, die er in diesen beiden Abenden hat machen können, zum Vorteil seiner Arbeit zu benutzen und manche Stellen sowohl für dramatische Wirkung als zu bequemerer Aussprache des Verses umzubilden. Vielleicht löscht er auch einiges weg, was bei näherer Untersuchung sich nicht ganz dem Kostum gemäß bewähren möchte. Bei einer so treuen, obgleich poetischen Schilderung der Sitten jenes Zeitalters wird billig alles vermieden, was den Zuhörer irre führen könnte. Bald hoffe ich Ihnen von dem zweiten Stücke Nachricht geben zu können, zu dem man sich gegenwärtig schon vorbereitet.

Weimar, den 15. Oktober 1798.

---

1. Herr Hunnius, in Weimar 1786—1787 unter Bellomo, 1797—1799 unter Goethe.

Die Piccolomini. Wallensteins erster Teil. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen, von Schiller.

Aufgeführt zum erstenmal Weimar am 30. Januar 1799, als am Geburtstage der regierenden Herzogin.

(Allgemeine Zeitung. Nr. 84—90. Den 25.—31. März 1799.)

Wenn man diesen Tag, der von allen Weimaranern mit freudiger Verehrung begangen wird, auch von seiten des Theaters durch eine würdige Vorstellung zu feiern wünscht, so war es diesmal ein glücklicher Umstand, daß der Verfasser die Vollendung des genannten Stückes in den letzten Monaten des vergangenen Jahrs beschleunigen und eine Vorstellung desselben möglich machen konnte.

Wir legen dem Publiko zuerst den Plan des Stückes vor, um künftighin, wenn das Ganze vollendet sein wird, auf die verschiedenen Teile desselben zurückzukehren und die Absichten des Verfassers bei der Organisation desselben zu entwickeln.

1ff. Die Piccolomini ... Herzogin. Am 17. Januar 1799, also noch vor der Aufführung, arbeitete Goethe laut seinem Tagebuch an der Besprechung und ersuchte Schiller „in dem Augenblicke der völligsten Improduktion" inständigst, ihm „das Aperçu über Piccolomini zu verschaffen". Dann wurde die Beschäftigung damit in Jena fortgesetzt, am 10. Februar kündigte Schiller den Aufsatz Cotta an, und am 17. bat Goethe ihn, „die politische Möglichkeit, sich zum König zu machen, kürzlich auszuführen". Am Tage zuvor war, nach dem Tagebuch, die Einleitung entstanden, am 18. wurde die Anzeige geendigt, den 21. sollte sie nach Schillers Brief an Cotta vom 19. abgehen. Am 11. März hatte dieser sie in Händen, der Abdruck verzögerte sich; doch schadete dies, wie Goethe den 10. April an Cotta schrieb, weiter nichts, da sich noch niemand über das Stück öffentlich geäußert hatte. — Wie aus dem Vorstehenden sich schon ergiebt, haben hier Schiller und Goethe zusammen gearbeitet, was überdies durch Schillers Brief an Körner vom 8. Mai 1799 noch ausdrücklich bestätigt wird. Von Schiller ist jedenfalls der Schluß von den Worten „In der gefühlvollen Darstellung unsers Graff" (S. 708 Z. 26) an; denn dieser Teil ist nach Schillers Handschrift aus Goethes Nachlaß im Morgenblatt 1836 (Nr. 137, S. 148) durch Eckermann abgedruckt worden. Mit Rücksicht auf Goethes Briefe vom 17. Januar und 17. Februar ist auch noch bei anderen Teilen, besonders der Vorgeschichte (S. 690 Z. 1—S. 694 Z. 38) Schillers Autorschaft wahrscheinlich.

Wenn der Dichter in dem Prolog, unsere Aufmerksamkeit zu erregen, sagen läßt:

> Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt,
> Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte.
> Doch euren Augen soll ihn itzt die Kunst,
> Auch eurem Herzen menschlich näher bringen,

so giebt er uns dadurch einen Wink, daß wir bei näherer Betrachtung des Stücks hauptsächlich dahin zu sehen haben, von welcher Seite eigentlich er seinen Helden nehme und ihn darstelle. Ja, auch ohne eine solche Erinnerung würde dieses bei einem historischen Stücke die Pflicht eines ästhetischen Beobachters sein. Denn wenn es eine große Schwierigkeit ist, eine historische Figur in eine poetische zu verwandeln, so verdienen die Mittel, deren sich der Dichter hierzu bedient, vorzüglich unsere Aufmerksamkeit.

Wir stellen daher gegenwärtig den Helden des Trauerspiels unsern Lesern vor, indem wir ihnen überlassen, denselben mit dem Helden der Geschichte zu vergleichen.

Wallenstein ist während dem Laufe eines verderblichen Krieges aus einem gemeinen Edelmann Reichsfürst und Besitzer von außerordentlichen Reichtümern geworden; er hat dem Kaiser als kommandierender General große Dienste geleistet, wofür er aber auch glänzend belohnt wird. Die Gewaltthätigkeiten hingegen, die er an mehreren Reichsfürsten ausübt, wecken zuletzt allgemeine Klagen gegen ihn, so daß der Kaiser, durch Umstände abhängig von den Fürsten, genötigt ist, ihn vom Kommando zu entfernen. Wallenstein bringt einen unbefriedigten Ehrgeiz in den Privatstand zurück. Da er schon einen so großen Weg gemacht, so viel von Glück erlangt hat, so setzt er seinen Wünschen keine Grenzen mehr. Ein astrologischer Aberglaube nährt seinen Ehrgeiz, er hört Wahrsagungen begierig an, die ihm seine künftige Größe versichern, betrachtet sich gern als einen besonders Begünstigten des Schicksals und überläßt sich ausschweifenden Hoffnungen um so zuversichtlicher, da ihm sein Horoskop die Gewährung derselben zu verbürgen scheint und manche himmlische Aspekten von Zeit zu Zeit ihm günstige Ereignisse prophezeien.

Aber auch schon die Ansicht des politischen Himmels rechtfertigt zum Teil diese Erwartungen.

Die Fortschritte der Schweden im Reich und der Verfall der kaiserlichen Angelegenheiten machen einen erfahrnen General, wie er ist, bald notwendig; er erhält das Kommando der kaiserlichen Armee abermals, und zwar unter solchen Bedingungen zurück, die ihn beinahe zum Herrn des Kriegs und im Heere unumschränkt machen. Nur auf solche Weise wollte er wieder an diese Stelle treten und der Kaiser, der ihn nicht entbehren kann, muß drein willigen.

Dieser großen Macht überhebt er sich bald und beträgt sich so, als wenn er gar keinen Herrn über sich hätte. Er läßt den Kurfürsten von Baiern und die Spanier, alte Widersacher seiner Person, auf jede Art seinen Haß empfinden, achtet die kaiserlichen Befehle wenig und führt den Krieg auf eine Weise, die nicht bloß seinen Eifer, die selbst seine Absichten verdächtig macht. Er schont die Feinde sichtbar, steht mit ihnen in fortdauernden Negoziationen, versäumt manche Gelegenheit, ihnen zu schaden, und fällt den kaiserlichen Erbländern durch Einquartierung und andere Bedrückung sehr zur Last.

Seine Gegner ermangeln nicht, sich dieses Vorteils über ihn zu bedienen. Sie machen die Eifersucht des Kaisers rege, sie bringen Wallensteins Treue in Verdacht. Man will Beweise in Händen haben, daß er mit den Feinden einverstanden sei, daß er damit umgehe, die Armee zu verführen, ja man findet es bei seinem bekannten Ehrgeiz und bei den großen Mitteln, die ihm zu Gebote stehen, nicht ganz unwahrscheinlich, daß er Böhmen an sich zu reißen denke.

Seine eignen weitläufigen Besitzungen in diesem Königreiche, der Geist des Aufruhrs in demselben, der noch immer unter der Asche glimmt, die hohen Begriffe der Böhmen von der Wahlfreiheit ihrer Krone, das noch frische Andenken der pfälzischen Anmaßung, das Interesse der feindlichen Partei, Österreich auf jede Art zu schwächen, endlich das Beispiel mehrerer im Laufe dieses Krieges gelungenen Usurpationen konnten ein Gemüt wie das seinige leicht in Versuchung führen.

Wallensteins Betragen gründet sich auf einen sonderbaren Charakter. Von Natur gewaltthätig, unbiegsam und stolz, ist ihm Abhängigkeit unerträglich. Er will des Kaisers General sein, aber auf seine eigne Art und Weise. In seinen wirklichen Schritten ist noch nichts Kriminelles, indessen fehlt es nicht an starken

Versuchungen. Der Glaube an eine wunderbare, glückliche Konstellation, der Blick auf die großen Mittel, die er in Händen hat, und auf die günstigen Zeitumstände, verbunden mit den Aufforderungen, die von außen an ihn ergehen, wecken allerdings ausschweifende Gedanken in ihm, mit denen seine Phantasie sich nicht ungern trägt; doch spielt er mehr mit diesen Hoffnungen, insofern ihm die Möglichkeit schmeichelt, als daß er seine Schritte fest zu einem Ziele hinlenkte.

Aber ob er gleich nicht direkt, nicht entscheidend zum Zwecke handelt, so sorgt er doch, die Ausführung immer möglich und sich die Freiheit zu erhalten, Gebrauch von den bereiteten Mitteln zu machen. Er sondiert den Feind, hört seine Vorschläge an, sucht ihm Vertrauen einzuflößen, attachiert sich die Armee durch alle Mittel und verschafft sich leidenschaftliche Anhänger bei derselben. Kurz, er vernachlässigt nichts, um einen möglichen Abfall vom Kaiser und eine Verführung des Heeres von ferne vorzubereiten, wäre es auch nur um seiner Sicherheit willen, um an der Armee eine Stütze gegen den Hof zu haben, wenn er derselben bedürfen sollte.

Die natürliche Folge dieses Betragens ist, daß seine Gesinnungen immer zweideutiger erscheinen und der Verdacht gegen ihn immer neue Nahrung erhält. Denn eben weil er sich noch keiner bestimmt kriminellen Absicht bewußt ist, so hält er sich in seinen Äußerungen nicht vorsichtig genug; er folgt seiner Leidenschaft und geht sehr weit in seinen Reden. Noch weiter als er selbst gehen seine Anhänger, die seinen Entschluß für entschiedener halten, als er ist. Von der andern Seite wächst der Argwohn. Man glaubt am Hofe das Schlimmste; man hält es für ausgemacht, daß er auf eine Konjunktion mit dem Feinde denke, und ob es gleich an juridischen Beweisen fehlt, so hat man doch alle moralische dafür. Seine Handlungen, seine geäußerten Gesinnungen erregen Verdacht, und der Verdacht steigert seine Gesinnungen und Handlungen.

Man hält also für notwendig, ihn von der Armee zu trennen, ehe er seinen Anschlag mit ihr ausführen kann; aber das ist keine so leichte Sache, da der Soldat ihm äußerst ergeben ist und sehr viele von den vornehmsten Befehlshabern das stärkste Interesse haben, ihn nicht sinken zu lassen. Ehe man also etwas öffentlich gegen ihn beginnt, will man ihn schwächen, seine

Macht teilen, ihm seine Anhänger abwendig machen, und der Sohn des Kaisers, König Ferdinand von Ungarn, ist schon bestimmt, das Kommando nach ihm zu übernehmen.

Unter allen Generalen Wallensteins stehen die beiden Piccolomini, Vater und Sohn, im größten Ansehen bei den Truppen; auf diese beiden rechnet Wallenstein besonders, um seine Anschläge auszuführen, und der Hof, um jene Anschläge zu zerstören.

Octavio Piccolomini, der Vater, ein alter Waffenbruder und Jugendfreund Wallensteins, hat alle Schicksale dieses Kriegs mit ihm geteilt. Gewohnheit hat den Herzog an ihn gefesselt, astrologische Gründe haben ihm ein blindes Vertrauen zu demselben eingeflößt, so daß er ihm seine geheimsten Anschläge mitteilt. Aber Octavio Piccolomini hat eine zu pflichtmäßige und geordnete Denkungsart, um in solche Plane mit einzugehen, und da er den Herzog nicht davon zurückhalten kann, so ist er der erste, der den Hof davon unterrichtet. Seine laxe Weltmoral erlaubt ihm, das Vertrauen seines Freundes zum Verderben desselben zu mißbrauchen und auf den Untergang desselben seine eigene Größe zu bauen. Er steht in geheimen Verständnissen mit dem Hof, während daß sich Wallenstein ihm argwohnlos hingiebt, und er entschuldigt diese Falschheit vor sich selbst dadurch, daß er sie an einem Verräter und zu einer guten Absicht ausübe.

Neben diesem zweideutigen Charakter steht die reine, edle Natur seines Sohnes Max Piccolomini. Dieser ist durch Wallenstein zum Soldaten erzogen und wie ein Sohn von ihm geliebt und begünstigt worden. So hat er sich frühe gewöhnt, ihn enthusiastisch zu verehren und wie einen zweiten Vater zu lieben. Seiner edlen und reinen Seele erscheint Wallenstein immer edel und groß, und in den Irrungen desselben mit dem Hof nimmt er leidenschaftlich die Partei seines Feldherrn.

Max Piccolomini.

Was giebt's aufs neu' denn an ihm auszustellen?
Daß er für sich allein beschließt, was er
Allein versteht? Wohl, daran thut er recht,
Und wird dabei auch sein Verbleiben haben. —

37. wird, V. 408 wird's.

Er ist nun einmal nicht gemacht, nach andern
Geschmeidig sich zu fügen und zu wenden,
Es geht ihm wider die Natur, er kann's nicht.
Geworden ist ihm eine Herrscherseele,
Und ist gestellt auf einen Herrscherplatz.
Wohl uns, daß es so ist! Es können sich
Nur wenige regieren, den Verstand
Verständig brauchen. — Wohl dem Ganzen, findet
Sich einmal einer, der ein Mittelpunkt
Für viele tausend wird, ein Halt —; sich hinstellt
Wie eine feste Säul', an die man sich
Mit Lust mag schließen und mit Zuversicht.
So einer ist der Wallenstein, und taugte
Dem Hof ein andrer besser — der Armee
Frommt nur ein solcher.

Questenberg.

Der Armee! Ja wohl!

Octavio Piccolomini (zu Questenberg).

Ergeben Sie sich nur in gutem, Freund!
Mit dem da werden Sie nicht fertig.

Max Piccolomini.

Da rufen sie den Geist an in der Not,
Und grauet ihnen gleich, wenn er sich zeiget.
Das Ungemeine soll, das Höchste selbst
Geschehn wie das Alltägliche. Im Feld
Da dringt die Gegenwart — Persönliches
Muß herrschen, eignes Auge sehn. Es braucht
Der Feldherr jedes Große der Natur,
So gönne man ihm auch, in ihren großen
Verhältnissen zu leben. Das Orakel
In seinem Innern, das lebendige, —
Nicht tote Bücher, alte Ordnungen,
Nicht modrige Papiere soll er fragen.

Noch hat es Octavio Piccolomini nicht gewagt, über die wahren Absichten Wallensteins seinem Sohn die Augen zu öffnen; denn er fürchtet dessen aufrichtigen Charakter, und von der Pflichtmäßigkeit desselben hat er eine so gute Meinung, daß er ihn ohne Gefahr sich selbst glaubt überlassen zu können.

---

23. zeiget, B. 452 zeigt.

So stehen die Sachen, als beim Ablauf des Winters 1634 die Handlung des Stücks zu Pilsen eröffnet wird.

„Wallenstein besorgt, daß man ihn absetzen und zu Grund richten will. Am Hofe fürchtet man, daß Wallenstein etwas Gefährliches machiniere. Jeder Teil trifft Anstalten, sich der drohenden Gefahr zu erwehren, und der Zuschauer muß besorgen, daß gerade diese Anstalten das Unglück, welches man dadurch verhüten will, beschleunigen werden.“

Wallenstein darf nicht mehr zweifeln, daß man damit umgeht, ihn vom Kommando zu entfernen. Er ist entschlossen, sich das nicht gefallen zu lassen, er muß also zuvorkommen, jetzt, da er seine Macht noch beisammen hat; das Militär hängt an ihm, es ist imstand, ihn zu halten.

Er versammelt also die Befehlshaber der Regimenter in Pilsen, wo er sich aufhält, um sich ihres Eifers zu versichern, um sich aufs genaueste mit ihnen zu verbinden. Hier ist auch ein kaiserlicher Geschäftsträger mit solchen Aufträgen erschienen, welche Wallensteins Absetzung vorbereiten sollen. Wallenstein nimmt von dem Inhalt dieser kaiserlichen Forderungen Anlaß, den Hof ins Unrecht zu setzen, die Befehlshaber gegen den Kaiser aufzubringen und seine Privatsache zu einer Sache des ganzen Korps zu machen. Einzelne Befehlshaber sind schon ganz und auf jede Bedingung sein, andere sind ihm durch Dankbarkeit, Gewohnheit oder Neigung abhängig, wieder andere haben mit ihm alles zu verlieren, alle müssen seinen Fall als ein Unglück des ganzen Korps ansehen. Dieses noch entfernte Unglück macht er, um ihren Entschluß zu beschleunigen, gegenwärtig und wirklich, indem er sich vor einer Versammlung der Befehlshaber des Kommandos selbst begiebt, gleichsam um sich einer beschimpfenden Absetzung zu entziehen. Dieser Schritt thut die erwartete Wirkung, die Sitzung endigt stürmisch, und Wallenstein muß den kaiserlichen Botschafter vor der Wut der Truppen in Sicherheit bringen.

Dieser ganze Auftritt war aber nur eine Maske Wallensteins, der sich durch den Feldmarschall Illo, seinen Vertrauten, der Gesinnungen der Kommandeurs schon vorher versichert hatte und gewiß war, daß sie lieber in alles als in seine Absetzung willigen würden. Illos Absicht dabei ist, diese Furcht der Generale vor einer Veränderung im Regiment dazu zu benutzen, um sie mit dem General gegen den Hof zu vereinigen. Graf Terzky,

Wallensteins Schwager, hat alle in Pilsen anwesende Befehlshaber zu einem Bankett eingeladen. Bei dieser Gelegenheit wollte man ihnen einen Revers vorlesen, worin sie dem Wallenstein Treue und Beistand gegen alle seine Feinde angeloben, zwar unter dem ausdrücklichen Vorbehalt ihrer Dienstpflicht gegen den Kaiser, aber diese Klausel sollte in dem Exemplar, welches wirklich unterschrieben wurde, wegbleiben, und man hoffte, daß sie diese Verwechslung in der Hitze des Weins nicht bemerken würden. Doch Wallenstein selbst weiß von diesem Betruge nichts, er selbst sollte vielmehr der Betrogene sein und die unbedingte Verschreibung der Kommandeurs für freiwillig halten.

Indem man sich auf diesem Wege der Kommandeurs zu versichern sucht, hat sich von selbst schon ein neues Band zwischen Wallenstein und dem jüngern Piccolomini angeknüpft.

Der Herzog hat seine Gemahlin und Tochter nach Pilsen kommen lassen und das Geleit dieser Damen dem jüngern Piccolomini aufgetragen. Max bringt eine heftige Neigung zur Prinzessin zurück, die sich gleich bei seinem ersten Auftritt, wo er von der Begleitung der Prinzessin eben zurückkommt, durch eine weichere Stimmung ankündigt; er wird wieder geliebt und erwartet aus Wallensteins Händen das Glück seines Lebens. Die Gräfin Terzky, Wallensteins Schwägerin, wird in das Geheimnis gezogen, und lebhaft interessiert für alles, was die Unternehmung Wallensteins fördern kann, ermuntert und nährt sie ohne Wissen des Herzogs diese Liebe, wodurch sie ihm die Piccolomini aufs engste zu verbinden hofft. Sie selbst veranstaltet eine Zusammenkunft beider Liebenden in ihrem Hause, unmittelbar vorher, ehe Max Piccolomini zum Bankett abgeht, wo der Revers unterschrieben werden soll. Sie behandelt zwar diese Liebe nur als Mittel zu ihrem politischen Zweck, aber schon jetzt zeigt die Leidenschaft der beiden jungen Personen einen zu selbständigen, heroischen und reinen Charakter, als daß sie den Absichten der Gräfin entsprechen könnte.

Bei dem Bankett zeigen sich die Obersten sehr geneigt, Wallensteins Partei zu nehmen, und Buttler, der Chef eines Dragonerregiments, überliefert sich selbst von freien Stücken dem Herzog. Zu diesem Schritte treibt ihn teils die Dankbarkeit gegen Wallenstein, der ihn belohnte und beförderte, teils die Rachsucht

gegen den Hof, woher ihm eine Beschimpfung widerfahren ist. Bei diesem Gastmahl lernt man in der Person des Kellermeisters einen Repräsentanten der böhmischen Unzufriednen kennen, welche, der östreichischen Regierung abgeneigt, der proskribierten Religion im Herzen anhängen, und deren Zahl noch groß genug ist, um Wallensteins Hoffnungen zu rechtfertigen. Ein goldnes Trinkgeschirr mit dem böhmischen Wappen geht herum, welches auf die Krönung des Afterkönigs, Friedrichs von der Pfalz, verfertigt worden und eine bequeme Veranlassung giebt, mehrere historische und statistische Notizen über das damalige Böhmen beizubringen.

Neumann.

Zeigt! Das ist eine Pracht von einem Becher!
Von Golde schwer, und in erhabner Arbeit
Sind kluge Dinge zierlich drauf gebildet.
Gleich auf dem ersten Schildlein, laßt mal sehn!
Die stolze Amazone da zu Pferd,
Die übern Krummstab setzt und Bischofsmützen;
Auf einer Stange trägt sie einen Hut
Nebst einer Fahn', worauf ein Kelch zu sehn.
Könnt Ihr mir sagen, was das all' bedeutet?

Kellermeister.

Die Weibsperson, die Ihr da seht zu Roß,
Das ist die Wahlfreiheit der böhm'schen Kron';
Das wird bedeutet durch den runden Hut
Und durch das wilde Roß, auf dem sie reitet.
Des Menschen Zierat ist der Hut; denn wer
Den Hut nicht sitzen lassen darf vor Kaisern
Und Königen, der ist kein Mann der Freiheit.

Neumann.

Was aber soll der Kelch da auf der Fahne?

Kellermeister.

Der Kelch bezeigt die böhm'sche Kirchenfreiheit,
Wie sie gewesen zu der Väter Zeit.
Die Väter im Hussitenkrieg erstritten
Sich dieses schöne Vorrecht übern Papst,
Der keinem Lai'n den Kelch vergönnen will.

31. Fahne, V. 2079 Fahn'. — 37. Lai'n ... will, V. 2084 Layen gönnen will den Kelch.

Nichts geht dem mähr'schen Bruder übern Kelch!
Es ist sein köstlich Kleinod, hat dem Böhmen
Sein teures Blut in mancher Schlacht gekostet.

Neumann.

Was sagt die Rolle, die da drüber schwebt?

Kellermeister.

Den böhm'schen Majestätsbrief zeigt sie an,
Den wir dem Kaiser Rudolf abgezwungen,
Ein köstlich, unschätzbares Pergament,
Das frei Geläut und offenen Gesang
Der neuen Kirche sichert wie der alten.
Doch seit der Steiermärker über uns regiert,
Hat das ein End', und nach der Prager Schlacht,
Wo Pfalzgraf Friedrich Kron' und Reich verloren,
Ist unser Glaub' um Kanzel und Altar,
Und unsre Brüder sehen mit dem Rücken
Die Heimat an; den Majestätsbrief aber
Zerschnitt der Kaiser selbst mit seiner Schere.

Auch der Anfang des ganzen dreißigjährigen Kriegs findet auf diesem Becher eine Stelle.

Neumann.

Erst laßt mich noch das zweite Schildlein sehn.
Sieh doch! Das ist, wie auf dem Prager Schloß
Des Kaisers Räte Martinitz, Slawata
Kopf unter sich herabgestürzet werden.
Ganz recht! Da steht Graf Thurn, der es befiehlt.

Kellermeister.

Schweigt mir von diesem Tag! Es war der drei=
Undzwanzigste des Mais, da man Eintausend
Sechshundert schrieb und achtzehn. Ist mir's doch,
Als wär' es heut, und mit dem Unglückstag
Fing's an, das große Herzeleid des Landes.
Seit diesem Tag, es sind jetzt sechzehn Jahr,
Ist nimmer Fried' gewesen auf der Erden —

Nach aufgehobener Tafel wird der untergeschobene Revers, worin die Klausel vom Dienste des Kaisers fehlt, unterschrieben;

1. dem mähr'schen Bruder, V. 2085 dem Utraquisten. — 11. Der neuen Kirche . . . der alten, V. 2093 Dem neuen Glauben . . . dem alten. — 12. der Steiermärker, V. 2094 der Grätzer.

alle Kommandeurs zeigen sich willig, nur Max Piccolomini bittet um Aufschub, nicht aus Argwohn des Betruges, nur aus angewohnter Gewissenhaftigkeit, kein Geschäft von Belang in der Zerstreuung abzuthun. Seine Weigerung setzt den ohnehin schon berauschten Illo in Hitze; er glaubt das Geheimnis verraten und verrät es eben dadurch selbst.

Octavio Piccolomini findet nun, daß der Moment gekommen, wo er seinem Sohn das Geheimnis entdecken dürfe und müsse. Er hat die Leidenschaft desselben zur Prinzessin von Friedland bemerkt und muß eilen, ihm die Augen zu öffnen. Die Standhaftigkeit seines Sohnes, womit er die Unterschrift geweigert, giebt ihm Hoffnung, daß er ein solches Geheimnis zu ertragen und zu bewahren fähig sei. Er entdeckt sich ihm unmittelbar nach dem Gastmahl; alle Machinationen Wallensteins kommen zur Sprache, und man erfährt nun auch die Gegenmine. Octavio Piccolomini weist ein kaiserliches Patent auf, worin Wallenstein in die Acht erklärt, die Armee des Gehorsams gegen ihn entbunden und an die Ordre des Octavio Piccolomini angewiesen ist. Von diesem Patent sollte im dringenden Fall Gebrauch gemacht werden.

Octavio kann aber seinen Sohn von Wallensteins Schuld nicht überzeugen; sie geraten heftig an einander, und Octavio muß ihm versprechen, nicht eher von diesem kaiserlichen Patent Gebrauch zu machen, als bis er selbst, Max Piccolomini, von Wallensteins Schuld überzeugt sei.

Max.

Auf den Verdacht hin willst du rasch gleich handeln?

Octavio.

Fern sei vom Kaiser die Tyrannenweise!
Den Willen nicht, die That nur will er strafen.
Noch hat der Fürst sein Schicksal in der Hand.
Er lasse das Verbrechen unvollführt,
So wird man ihn still vom Kommando nehmen,
Er wird dem Sohne seines Kaisers weichen.
Ein ehrenvoll Exil auf seine Schlösser
Wird Wohlthat mehr als Strafe für ihn sein.
Jedoch der erste offenbare Schritt —

Max.

Was nennst du einen solchen Schritt? Er wird
Nie einen bösen thun — du aber könntest
(Du hast's gethan) den frömmsten auch mißdeuten

Octavio.

Wie strafbar auch des Fürsten Zwecke waren,
Die Schritte, die er öffentlich gethan,
Verstatteten noch eine milde Deutung.
Nicht eher denk' ich dieses Blatt zu brauchen,
Bis eine That gethan ist, die unwidersprechlich
Den Hochverrat bezeugt und ihn verdammt.

Max.

Und wer soll Richter drüber sein?

Octavio.

— Du selbst.

Noch während dieses Gesprächs, welchem der dritte Aufzug gewidmet ist, bringt ein Eilbote dem Octavio Piccolomini die Nachricht, daß der vornehmste Unterhändler Wallensteins, Sesina, mit allen ihm anvertrauten Briefschaften von einem dem Kaiser treuen General aufgefangen sei und schon nach Wien geführt werde. Octavio erwartet von diesem Umstand die völlige Aufklärung über Wallensteins Absichten, Max hingegen, unerschütterlich im Glauben an den Herzog, erklärt ihm rund heraus, daß er entschlossen sei, sich unmittelbar an Wallenstein selbst zu wenden.

Max.

Wenn du geglaubt, ich werde eine Rolle
In deinem Spiele spielen, hast du dich
In mir verrechnet. Mein Weg muß gerad' sein,
Ich kann nicht wahr sein mit der Zunge, mit
Dem Herzen falsch — nicht zusehn, daß mir einer
Als seinem Freunde traut, und mein Gewissen
Damit beschwichtigen, daß er's auf seine
Gefahr thut, daß mein Mund ihn nicht belogen.
Wofür mich einer kauft, das muß ich sein.

16. der dritte Aufzug. In den ersten Aufführungen umfaßten die Piccolomini noch die zwei ersten Akte von Wallensteins Tod in ihren fünf Aufzügen. Nach der damaligen Einteilung war der jetzige fünfte Aufzug der dritte.

— Ich geh' zum Herzog. Heut noch werd' ich ihn
Auffordern, seinen Leumund vor der Welt
Zu retten, eure künstlichen Gewebe
Mit einem graden Schritte zu durchreißen.
Er kann's, er wird's. Ich glaub' an seine Unschuld,
Doch bürg' ich nicht dafür, daß jene Briefe
Euch nicht Beweise leihen gegen ihn. Wie weit
Kann dieser Terzky nicht gegangen sein,
Was kann er selbst sich nicht verstattet haben,
Den Feind zu täuschen, wie's der Krieg entschuldigt.
Nichts soll ihn richten als sein eigner Mund,
Und Mann zu Manne werd' ich ihn befragen.

Octavio.

Das wolltest du?

Max.

Das will ich. Zweifle nicht!

Octavio.

Ich habe mich in dir verrechnet, ja.
Ich rechnete auf einen weisen Sohn,
Der die wohlthät'gen Hände würde segnen,
Die ihn zurück vom Abgrund ziehn — und einen
Verblendeten entdeck' ich, den zwei Augen
Zum Thoren machten, Leidenschaft umnebelt,
Den selbst des Tages volles Licht nicht heilt.
Befrag ihn! Geh! Sei unbesonnen gnug,
Ihm deines Vaters, deines Kaisers
Geheimnis preiszugeben! Nötige mich
Zu einem lauten Bruche vor der Zeit!
Und jetzt, nachdem ein Wunderwerk des Himmels
Bis heute mein Geheimnis hat beschützt,
Des Argwohns helle Blicke eingeschläfert,
Laß mich's erleben, daß mein eigner Sohn
Mit unbedachtsam rasendem Beginnen
Der Staatskunst mühevolles Werk vernichtet!

Max.

O diese Staatskunst, wie verwünsch' ich sie!
Ihr werdet ihn durch eure Staatskunst noch
Zu Schritten treiben — ja, ihr könntet ihn,
Weil ihr ihn schuldig wollt, noch schuldig machen.

5 ff. Er kann's ... ihn befragen fehlt in den Drucken des Dramas. — 38. Schritten, V. 2634 einem Schritte.

Ihr sperrt ihm jeden Ausweg, schließt ihn eng
Und enger ein; so zwingt ihr ihn, ihr zwingt ihn,
Verzweifelnd sein Gefängnis anzuzünden,
Sich durch des Brandes Flammen Luft zu machen.
O, das kann nicht gut endigen — und mag sich's
Entscheiden, wie es will, ich sehe ahnend
Die unglückselige Entwicklung nahen!
Denn dieser Königliche, wenn er fällt,
Wird eine Welt im Sturze mit sich reißen,
Und wie ein Schiff, das mitten auf dem Weltmeer
In Brand gerät mit einem Mal, und berstend
Auffliegt, und alle Mannschaft, die es trug,
Ausschüttet plötzlich zwischen Meer und Himmel,
Wird er uns alle, die wir an sein Glück
Befestigt sind, in seinen Fall hinabziehn.
Halte du es, wie du willst! Doch mir vergönne,
Daß ich auf meine Weise mich betrage.
Rein muß es bleiben zwischen mir und ihm,
Und eh der Tag sich neigt, muß sich's erklären,
Ob ich den Freund, ob ich den Vater soll entbehren.

In der nämlichen Nacht, wo das Bankett gehalten wird und Octavio Piccolomini seinem Sohn die Augen öffnet, beobachtet Wallenstein mit seinem Astrologen die Sterne und überzeugt sich von der glücklichen Konstellation. Indem er noch mit diesen Gedanken beschäftigt ist, wird ihm die Nachricht gebracht, daß Sesina aufgefangen und mit allen Papieren in den Händen seiner Feinde sei. Nun hat er zwar selbst nichts Schriftliches von sich gegeben, alle Negoziationen mit dem Feind sind durch seines Schwagers Hände gegangen; aber es ist wohl vorauszusehen, daß man ihm selbst diese letztern alle zurechnen werde. Auch hat er sich mündlich gegen den Sesina sehr weit herausgelassen, und dieser wird alles gestehen, um seinen Hals zu retten. Wallenstein befindet sich in einer fürchterlichen Bedrängnis, aus der kein Ausweg möglich ist, und er muß seinen Entschluß schnell fassen. Ein schwedischer Oberster ist angelangt, der ihm von seiten Oxenstirns die letzten Propositionen machen will. Läßt er diese Gelegenheit vorbei, so kann er sein Kommando nicht länger bewahren, und er hat alles von der Rache seiner Feinde zu fürchten.

1 ff Ihr sperrt ... Luft zu machen fehlt in den Drucken des Stückes.

Eh er den schwedischen Botschafter vorläßt, hält er sich in einem Selbstgespräch gleichsam den Spiegel seiner Gesinnungen und Schicksale vor.

Um diesen wichtigen Teil des Schauspiels recht zu fühlen, zu genießen und zu beurteilen, muß man den Wallenstein, den uns der Dichter schildert, aus dem Vorhergehenden gefaßt haben. Der Krieger, der Held, der Befehlshaber, der Tyrann sind an und für sich keine dramatische Personen. Eine Natur, die mit sich ganz einig wäre, die man nur befehlen, der man nur gehorchen sähe, würde kein tragisches Interesse hervorbringen; unser Dichter hat daher alles, was Wallensteins physische, politische und moralische Macht andeutet, gleichsam nur in die Umgebung gelegt. Wir sehen seine Stärke nur in der Wirkung auf andere; tritt er aber selbst, besonders mit den Seinigen und hier im Monolog nun gar allein auf, so sehen wir den in sich gekehrten, fühlenden, reflektierenden, planvollen und, wenn man will, planlosen Mann, der das Wichtigste seiner Unternehmungen kennt, vorbereitet und doch den Augenblick, der sein Schicksal entscheidet, selbst nicht bestimmen kann und mag.

Wenn der Dichter, um seinem Helden das dramatische Interesse zu geben, schon berechtigt gewesen wäre, diesen Charakter also zu erschaffen, so erhält er ein doppeltes Recht dazu, indem die Geschichte solche Züge vorbereitet.

Bei seiner Verschlossenheit beschäftigt sich der historische Wallenstein nicht bloß mit politischen Kalkuln; sein Glaube an Astrologie, der freilich in der damaligen Zeit ziemlich allgemein war, jedoch besonders bei ihm tiefe Wurzeln geschlagen hatte, setzt ein Gemüt voraus, das in sich arbeitet, das von Hoffnung und Furcht bewegt wird, über dem Vergangenen, dem Gegenwärtigen und dem Zukünftigen immer brütet, großer Vorsätze, aber nicht rascher Entschlüsse fähig ist. Wer die Sterne fragt, was er thun soll, ist gewiß nicht klar über das, was zu thun ist.

So sind auch kleine Charakterzüge, die uns die Geschichte überliefert, in diesem Sinne besonders merkwürdig, die uns andeuten, wie reizbar dieser unter dem Geräusch der Waffen lebende Kriegsmann in ruhigen Stunden gewesen. Man erzählt, daß er Wachen um seine Paläste gesetzt, die jeden Lärm, jede Bewegung verhindern mußten, daß er einen Abscheu hatte, den Hahn krähen, den Hund bellen zu hören, Sonderbarkeiten, die ihm seine

Widersacher noch in einer spöttischen Grabschrift vorwarfen, die uns aber auf eine große Reizbarkeit deuten, welche darzustellen des Dichters Pflicht und Vorteil war.

In diesem Sinne ist der Monolog Wallensteins gleichsam die Achse des Stücks. Man sieht ihn rückwärts planvoll, aber frei; vorwärts planerfüllend, aber gebunden. So lange er seiner Pflicht gemäß handelte, reizt ihn der Gedanke, daß er allenfalls mächtig genug sei, sie übertreten zu können, und in dieser Aussicht auf Willkür glaubt er sich eine Art von Freiheit vorzubereiten; jetzt aber, in dem Augenblick, da er die Pflicht übertritt, fühlt er, daß er einen Schritt zur Knechtschaft thue; denn der Feind, an den er sich anschließen muß, wird ihm ein weit gestrengerer Herr, als ihm sonst der rechtmäßige war, ehe er dessen Vertrauen verlor. Erinnert man sich hierbei an jene Züge, die wir von des dramatischen Wallensteins Charakter überhaupt dargestellt, so wird man nicht zweifeln, daß dieser Monolog von großer poetischer und theatralischer Wirkung sein müsse, wie bei uns die Erfahrung gelehrt hat.

Wrangel, der schwedische Bevollmächtigte, erscheint nun und drängt den Fürsten, eine entscheidende Antwort zu geben, nennt die Forderungen und die Versprechungen der Schweden. Wallenstein soll mit dem Kaiser förmlich und unzweideutig brechen, die kaiserlich gesinnten Regimenter entwaffnen, Prag und Eger in schwedische Hände liefern u. s. w. Dafür wird sich der Rheingraf, Otto Ludwig, an der Spitze von sechzehntausend Schweden mit ihm vereinigen. Eine kurze Bedenkzeit wird ihm gegeben, und Wrangel tritt ab, um ihm zu dem Entschluß Zeit zu lassen.

Noch schwankt Wallenstein. In größter Unschlüssigkeit finden ihn seine Vertrauten, Illo und Terzky; ja, die Konferenz mit Wrangel hat ihm ganz und gar die Lust benommen. Unerträglich ist ihm der Übermut der Schweden; die nachteilige Lage, in die er sich durch seinen Schritt mit dem Feinde setzt, ist ihm fühlbar worden; jetzt noch will er zurücktreten. Da erscheint die Gräfin Terzky, und indem sie alle seine Leidenschaften aufreizt und durch ihre Beredsamkeit alle Scheingründe gelten macht, bestimmt sie seinen Entschluß; Wrangel wird gerufen, und Eilboten gehen sogleich ab, die Befehle des Herzogs nach Prag und Eger zu überbringen.

Max Piccolomini hatte während dieses Auftritts vergebens vorzukommen gesucht; seine gerade Weise und die natürliche Beredsamkeit seines Herzens würde es ohne Zweifel über die Sophistereien der Gräfin Terzky davongetragen haben; eben darum verhindert sie seinen Eintritt.

Octavio Piccolomini ist der Erste, welchem Wallenstein seinen Entschluß mitteilt und einen Teil der Ausführung übergiebt. Ihn erwählt er dazu, die kaiserlich gesinnten Regimenter in der Unthätigkeit zu erhalten und die Generale Altringer und Gallas, welche es mit dem Hof halten, gefangen zu nehmen. Er selbst treibt den Octavio, Pilsen zu verlassen; ja, er giebt ihm seine eignen Pferde dazu und befördert dadurch die Wünsche seines heimlichen Widersachers.

Jetzt endlich findet Max Piccolomini Zutritt, und Wallenstein selbst eröffnet ihm seinen Abfall vom Kaiser. Der Schmerz des Piccolominis ist ohne Grenzen; er versucht durch die rührendsten Vorstellungen, den Herzog von dem unglücklichen Entschluß abzubringen, ja, es gelingt ihm, ihn wirklich zu erschüttern. Aber die That ist geschehn, die Eilboten haben schon viele Meilen voraus, Wrangel ist unsichtbar geworden. Max Piccolomini entfernt sich in Verzweiflung.

Illo und Terzky erscheinen. Sie haben erfahren, daß Wallenstein den Octavio verschicken und ihm einen Teil der Armee übergeben will. Nie haben sie dem Octavio getraut und Wallenstein öfters vergeblich vor ihm gewarnt; auch jetzt versuchen sie alles, den Herzog zu bewegen, daß er ihn nicht aus den Augen lasse. Aber vergebens! Wallenstein besteht fest darauf, und zuletzt, um sie zum Stillschweigen zu bringen, eröffnet er ihnen den geheimen Grund seines Glaubens an Octavios Treue.

Wallenstein.

Es giebt im Menschenleben Augenblicke,
Wo er dem Weltgeist näher ist als sonst
Und eine Frage frei hat an das Schicksal.
Solch ein Moment war's, als ich in der Nacht,
Die vor der Lützner Aktion vorherging,
Gedankenvoll an einen Baum gelehnt
Hinaussah in die Ebene.

38. Ebene. Hier fehlt der Schluß des Verses und die drei folgenden.

Mein ganzes Leben ging, vergangenes
Und künftiges, in diesem Augenblick
An meinem inneren Gesicht vorüber,
Und an des nächsten Morgens Schicksal knüpfte
Der ahnungsvolle Geist die fernste Zukunft.
Da sagt' ich also zu mir selbst: „So vielen
Gebietest du! Sie folgen deinen Sternen
Und setzen, wie auf eine große Nummer,
Ihr alles auf dein einzig Haupt und sind
In deines Glückes Schiff mit dir gestiegen.
Doch kommen wird der Tag, wo diese alle
Das Schicksal wieder auseinander streut,
Nur wen'ge werden treu bei dir verharren.
„Den möcht' ich wissen, der der Treuste mir
Von allen ist, die dieses Lager einschließt.
Gieb mir ein Zeichen, Schicksal! Der soll's sein,
Der an dem nächsten Morgen mir zuerst
Entgegenkommt mit einem Liebeszeichen."
Und dieses bei mir denkend, schlief ich ein.
Und mitten in die Schlacht ward ich geführt
Im Geist. Groß war der Drang. Mir tötete
Ein Schuß das Pferd, ich sank, und über mir
Hinweg, gleichgültig, setzten Roß und Reiter,
Und keuchend lag ich wie ein Sterbender
Zertreten unter ihrer Hufe Schlag.
Da faßte plötzlich hilfreich mich ein Arm,
Es war Octavios — und schnell erwach' ich,
Tag war es, und Octavio stand vor mir.
„Mein Bruder," sprach er, „reite heute nicht
Den Schecken, wie du pflegst! Besteige lieber
Das sichre Tier, das ich dir ausgesucht.
Thu's mir zu lieb! Es warnte mich ein Traum" —
Und dieses Tieres Schnelligkeit entriß
Mich Banniers verfolgenden Dragonern.
Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag,
Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder.

Octavio Piccolomini verliert nun keinen Augenblick, von dem kaiserlichen Patente Gebrauch zu machen. Die That, welche den Wallenstein unwidersprechlich verdammt, ist geschehen, das Reich ist in Gefahr. Ehe er also Pilsen verläßt, macht er einen Versuch, mehrere Kommandeurs zu ihrer Pflicht zurückzuführen, und es gelingt ihm mit mehreren; er beredet sie, in derselben Nacht zu entfliehen.

Diejenigen unter ihnen, die bloß durch ihren Leichtsinn verführt wurden, Wallensteins Partei zu ergreifen, werden durch einen Ton des Ansehens überrascht, ins Gedränge gebracht und zu einer kategorischen Erklärung genötigt; dieser allgemeinere Fall wird uns in der Person des Grafen Isolani, Anführers der Kroaten, vorgehalten. Gegen diesen braucht Octavio das Verbrechen, zu welchem er sich hinreißen lassen wollte, bloß zu nennen, um ihn schnell andres Sinnes zu machen. Ein ganz anderes Betragen wird gegen Buttler, den Anführer der Dragoner, beobachtet, der aus lebhaftem Gefühl einer vom Hof erlittnen Beschimpfung in das Komplott eingegangen und sich entschlossen zeigt, es aufs äußerste kommen zu lassen. Ihn überführt Octavio Piccolomini durch Vorzeigung authentischer Dokumente, daß Wallenstein selbst der Urheber jener Beschimpfung gewesen und ihm dieselbe in der Absicht zugezogen habe, ein desto bereitwilligeres Werkzeug seiner Entwürfe aus ihm zu machen.

Buttler, erfüllt von Rache gegen den Herzog, bittet um Erlaubnis, mit seinem Regiment bleiben zu dürfen; seine Absicht ist, Wallenstein zu Grund zu richten.

Die Trennung beider Piccolomini endigt das Stück, Octavio versucht umsonst, seinen Sohn mitzunehmen. Dieser besteht darauf, seine Geliebte noch zu sehen, giebt aber sein Wort, die pflichtmäßig gesinnten Regimenter aus Pilsen hinwegzuführen oder in dem Versuch zu erliegen.

Aus dieser kurzen Darlegung der dramatischen Fabel geht klar hervor, daß dieser erste Teil Wallensteins von den beiden Piccolomini seinen Namen nicht mit Unrecht führt. Obgleich der Dichter uns darin nur den Teil eines Ganzen liefert, so ist dieses Ganze doch der Anlage nach schon darin enthalten, und alles ist vorbereitet, was der zweite Teil nur dramatisch ausführen wird. Man sieht den allgemeinen Abfall der Regimenter von ihrem Feldherrn voraus, auch das Mordschwert, wodurch Wallenstein zu Eger umkommt, ist jetzt schon über seinem Haupt aufgehangen. Zwar sehen wir Max Piccolomini, von seiner Leidenschaft zur Prinzessin festgehalten, zur großen Besorgnis seines Vaters noch in Pilsen zurückbleiben; aber seine Gemütsart kennen wir so genau, der Charakter seiner Liebe und seiner Geliebten ist so gezeichnet, daß über den Entschluß, den er fassen

wird, kein Zweifel stattfinden kann. Er wird seiner Dienstpflicht das schmerzhafte Opfer bringen, aber er wird es nicht überleben. Und so sehen wir von fern schon eine Kette von Unfällen aus einer unglücklichen That sich entwickeln und mit dem Einzigen, der alles hielt, alles zusammenstürzen.

Wollte man das Objekt des ganzen Gedichts mit wenig Worten aussprechen, so würde es sein: die Darstellung einer phantastischen Existenz, welche durch ein außerordentliches Individuum und unter Vergünstigung eines außerordentlichen Zeitmoments unnatürlich und augenblicklich gegründet wird, aber durch ihren notwendigen Widerspruch mit der gemeinen Wirklichkeit des Lebens und mit der Rechtlichkeit der menschlichen Natur scheitert und samt allem, was an ihr befestigt ist, zu Grunde geht. Der Dichter hatte also zwei Gegenstände darzustellen, die mit einander im Streit erscheinen. Den phantastischen Geist, der von der einen Seite an das Große und Idealische, von der andern an den Wahnsinn und das Verbrechen grenzt, und das gemeine wirkliche Leben, welches von der einen Seite sich an das Sittliche und Verständige anschließt, von der andern dem Kleinen, dem Niedrigen und Verächtlichen sich nähert. In die Mitte zwischen beiden als eine ideale, phantastische und zugleich sittliche Erscheinung stellt er uns die Liebe, und so hat er in seinem Gemälde einen gewissen Kreis der Menschheit vollendet.

Nun bleibt uns noch übrig, von der Aufführung selbst zu reden, und wir können dieser Pflicht mit Vergnügen gehorchen.

In der gefühlvollen Darstellung unsers Graff erschien die dunkle, tiefe, mystische Natur des Helden vorzüglich glücklich; was er sprach, war empfunden und kam aus dem Innersten. Seine pathetische Rezitation des Monolog, seine ahnungsvollen Worte (in der Scene mit der Gräfin Terzky), als er den unglücklichen Entschluß faßt, die Erzählung des oben angeführten Traums riß alle Zuhörer mit sich fort. Nur daß er zuweilen, von seinem Gefühl fortgezogen, eine zu große Weichheit in seinen Ausdruck legte, der dem männlichen Geist des Helden nicht ganz entsprach.

Vohs, als Max Piccolomini, war die Freude des Publikums, und er verdiente es zu sein. Immer blieb er im Geist seiner

26. Graff. Johann Jakob Graff, geboren 1769, in Weimar von 1793—1841 thätig. — 35. Vohs. Siehe oben S. 670 Z. 9 Anm.

Rolle, und das feinste, zarteste Gefühl wußte er am glücklichsten auszudrücken.

Der Auftritt, wo er Wallenstein von der unglücklichen That zurückzubringen bemüht ist, war sein Triumph, und die Thränen der Zuschauer bezeugten die eindringende Wahrheit seines Vortrags.

Thekla von Friedland wurde durch Dem. Jagemann zart und voll Anmut dargestellt. Eine edle Simplizität bezeichnete ihr Spiel und ihre Sprache, und beides wußte sie, wo es nötig war, auch zu einer tragischen Würde zu erheben. Ein Lied, welches Thekla singt, gab dieser vorzüglichen Sängerin Gelegenheit, das Publikum auch durch dieses Talent zu entzücken.

Madame Teller, welche die Weimarische Bühne vor kurzem betreten, führte die wichtige Rolle der Gräfin Terzky mit der sorgfältigsten Genauigkeit aus. Durch ihren präzisen und belebten Vortrag in der entscheidenden Scene mit Wallenstein, wo alles von der Beredsamkeit der Gräfin Terzky abhängt, erwarb sie sich ein entschiedenes Verdienst um das ganze Stück.

Becker stellte uns den kaiserlichen Abgesandten im Lager mit Anstand und Würde dar, und glücklich wußte er die Klippe des Lächerlichen zu vermeiden, dem diese Höflingsfigur unter dem Hohn einer übermütigen, stolzen Soldateska leicht ausgesetzt war.

Malkolmi als Buttler, Leißring als Graf Terzky, Kordemann als Illo, Dem. Malkolmi als Herzogin von Friedland, Weyrauch als Kellermeister, Beck als Astrolog, Genast als Isolani drückten den Sinn ihrer Rollen glücklich aus und bewiesen durch die Leichtigkeit, womit sie die Aufgabe einer rhythmischen Sprache zu lösen wußten, daß ein allgemeinerer Gebrauch des Silbenmaßes auf der Bühne recht wohl stattfinden könne.

Hunnius als schwedischer Geschäftsträger stellte in seiner Person den einfachen, schlichten und rechtlichen Krieger, den bedenklichen, vorsichtigen Negociateur, den religiösen, bibelkundigen

6. Dem. Jagemann. Karoline Jagemann, geboren 1780, 1797—1828 an der Weimarer Bühne, die Geliebte Karl Augusts und die Seele aller Intriguen gegen Goethes Theaterleitung. — 12. Madame Teller hatte erst am 21. Januar 1799 als Orsina debütiert, gestorben 1810. — 18. Becker. Siehe oben S. 687 Z. 28 Anm. — 23. Malkolmi, engagiert 1788—1817. — Leißring Siehe oben S. 687 Z. 27 Anm. — 23 f. Kordemann wirkte in Weimar von 1798—1805. — 24. Dem. Malkolmi, später mit den Schauspielern Miller, Becker und Pius Alexander Wolff verheiratet, trat schon 1791 mit acht Jahren in Weimar auf und blieb dort bis 1816. — 25. Weyrauch. Siehe oben S. 687 Z. 27 Anm. — Beck. Siehe oben S. 671 Z. 19 Anm. — Genast. Siehe oben S. 687 Z. 28 Anm. — 30. Hunnius. Siehe oben S. 688 Z. 1 Anm.

Protestanten, den mißtrauischen, zugleich aber kühnen und sich selbst fühlenden Schweden überaus treffend und glücklich dar.

Auch die ganz kleine Rolle des General Tiefenbach beim Gastmahl, welches Terzky giebt, wurde von Haiden zur großen Ergötzung des Publikums ausgeführt.

Um die theatralische Anordnung der ganzen so verwickelten Repräsentation hatte sich Schall, dem sie aufgetragen war, ein großes Verdienst erworben, und der Fleiß, den er auf seine eigene beträchtliche Rolle, die des Octavio Piccolomini, wandte, hinderte ihn nicht, seine Aufmerksamkeit auf das Ganze zu wenden.

Die Direktion sparte keinen Aufwand, durch Dekoration und Kleidung den Sinn und Geist des Gedichts würdig auszuführen und die Aufgabe, das barbarische Kostüm jener Zeit, welches dargestellt werden mußte, dem Auge gefällig zu behandeln und eine schickliche Mitte zwischen dem Abgeschmackten und dem Edlen zu treffen, so viel es möglich sein wollte, zu lösen.

Das Publikum ehrte das Werk des Dichters und die Bemühungen der Schauspieler durch eine fortgesetzte, wachsende Aufmerksamkeit, es zeigte sein Interesse und seine Rührung.

Das Stück wurde am nächsten Spieltag wiederholt, und die größere Bekanntschaft der Zuschauer mit dem Werk hat dem Eindruck desselben nichts geschadet.

---

4. Haiden. Siehe oben S. 687 Z. 29 Anm. — 7. Schall, einer der Regisseure, von 1795—1803 am Weimarer Theater.

Dramatische Preisaufgabe.

(Propyläen. Dritter Band. Zweites Stück. 1800. S. 169—171.)

Durch den glücklichen Erfolg der bisherigen Preisaufgaben in Absicht auf bildende Kunst hat man sich bewogen gefunden, etwas Ähnliches auch auf dem Felde der Poesie, und zwar der dramatischen, zu versuchen, welche gegenwärtig im Besitz ist, am meisten unter allen poetischen Gattungen auf den Volksgeschmack zu wirken.

Man giebt hierbei dem Lustspiel den Vorzug vor dem Trauerspiel, weil an jenem überhaupt noch ein größerer Mangel ist und das Neue darin am meisten gefodert wird. Denn ob wir gleich an guten Tragödien vielleicht noch ärmer sind, so kann unsre Bühne sich hier weit mehr als dort durch das Ausland, ja selbst durch das Altertum bereichern, und das Vortreffliche in dieser Gattung veraltet nie, da die Leidenschaften auf der unbeweglichen Base der menschlichen Natur gegründet und folglich weit beständiger sind als die Sitten, die jedes Land und jeder Zeitmoment verändert.

Man klagt mit Recht, daß die reine Komödie, das lustige Lustspiel, bei uns Deutschen durch das sentimentalische zu sehr verdrängt worden, und es ist allerdings ein herrschender Fehler auf unserer komischen Bühne, daß das Interesse noch viel zu sehr aus der Empfindung und aus sittlichen Rührungen geschöpft wird. Das Sittliche aber so wie das Pathetische macht immer ernsthaft,

1. Dramatische Preisaufgabe. Wie die Preisaufgaben aus dem Gebiete der bildenden Kunst (siehe oben S. 151 ff.) sollte auch diese dazu dienen, das Interesse an den Propyläen zu heben. Doch war das Heft, in dem sie erschien, das letzte. — Der Hauptanteil an der Abfassung fällt ohne Zweifel Schiller zu, dem Goethe am 9. November 1800 schrieb: „Möchten Sie wohl an die Preisaufgabe des Intriguenstücks denken, da der letzte Bogen der Propyläen endlich gefördert werden soll." Doch beruht der Inhalt auf gemeinsamen Verabredungen beider und die am Schluß mitgeteilten Bedingungen werden wohl von Goethe hinzugefügt sein. — Der Erfolg der Ausschreibung war höchst ungünstig, indem keines der eingereichten Stücke des Preises wert erschien.

und jene geistreiche Heiterkeit und Freiheit des Gemüts, welche in uns hervorzubringen das schöne Ziel der Komödie ist, läßt sich nur durch eine absolute moralische Gleichgültigkeit erreichen, es sei nun, daß der Gegenstand selbst schon diese Eigenschaft habe, oder daß der Dichter die Kunst besitze, die moralische Tendenz seines Stoffs durch die Behandlung zu überwinden.

Man unterscheidet aber auch in der rein komischen Gattung noch Charakterstücke und Intriguenstücke, und es ist eine alte, nicht ungegründete Bemerkung, daß der deutsche Genius in jener ersten Klasse nie sehr glänzend erscheinen wird. Charakterstücke stellen uns entweder Gattungen (die Molierische Komödie) oder Individuen (die englische Komödie) dar. Für die letztern ist der deutsche Charakter an Originalen zu arm, und für die erste, kältere Gattung ist der Zeitmoment vorüber. Die Charakterkomödie erfordert im ganzen eine größere Fülle des Genies von seiten des Dichters, und von seiten des Schauspielers ein tieferes Studium, als man in unsern Tagen glaubt voraussetzen zu dürfen.

Es bleibet also nur das Feld der Intriguenstücke offen; das Feld ist reich und nicht so leicht als das der Charakterstücke zu erschöpfen.

In dem Intriguenstücke sind die Charaktere bloß für die Begebenheiten, in dem Charakterstücke sind die Begebenheiten für die Charaktere erfunden. Das Genie wird das Vorzügliche beider Gattungen auf eine glückliche Art zu vereinigen wissen.

Ein Preis von dreißig Dukaten wird hiermit auf das beste Intriguenstück gesetzt.

Die Manuskripte werden vor der Mitte Septembers erwartet.

Diejenigen Stücke, welche sich zu einer Vorstellung qualifizieren, werden aufgeführt.

Sämtliche Arbeiten werden in den Propyläen recensiert; dabei wird von den Eigenschaften des Intriguenstücks überhaupt die Rede sein.

Das Eigentum sowie die freie Disposition bleibt den Verfassern.

Weimarisches Hoftheater.

(Journal des Luxus und der Moden. Siebzehnter Band. 1802. März. S. 136—148.)

Auf dem Weimarischen Hoftheater, das nunmehr bald elf Jahre besteht, darf man sich schmeicheln, in diesem Zeitraume solche Fortschritte gemacht zu haben, wodurch es die Zufriedenheit der Einheimischen und die Aufmerksamkeit der Fremden verdienen konnte; es möchte daher nicht unschicklich sein, bei dem Berichte dessen, was auf demselben vorgeht, auch der Mittel zu erwähnen, wodurch so manches, was andern Theatern schwer, ja unmöglich fällt, bei uns nach und nach mit einer gewissen Leichtigkeit hervorgebracht worden.

Die Annalen der deutschen Bühne gedenken noch immer mit Vorliebe und Achtung der Seylerschen Schauspielergesellschaft, welche, nachdem sie mehrere Jahre eine besondere Zierde der obervormundschaftlichen Hofhaltung gewesen, sich, durch den Schloßbrand vertrieben, nach Gotha begab. Vom Jahre 1775 an spielte eine Liebhabergesellschaft mit abwechselndem Eifer. Vom Jahre 1784 bis 1791 gab die Bellomosche Gesellschaft ihre fortdauernden Vorstellungen, nach deren Abgange das gegenwärtige Hoftheater errichtet wurde. Jede dieser verschiedenen Epochen zeigt einem aufmerksamen Beobachter ihren eigenen Charakter, und die früheren lassen in sich die Keime der folgenden bemerken.

Die Geschichte des noch bestehenden Hoftheaters möchte denn auch wieder in verschiedene Perioden zerfallen. Die erste würden

1. Weimarisches Hoftheater. Der Aufsatz ist in Jena in den beiden ersten Monaten des Jahres 1802 entstanden. Goethe schreibt darüber an Schiller den 19. Januar: „Eine Schnurre über das Weimarische Theater habe ich zu diktieren angefangen und mache dabei, wie billig, ein erstaunt ernsthaft Gesicht; da wir die reelle Leistung im Rücken haben, so ist es gut ein wenig dämisch auszusehen und sich auf jede Weise alle Wege frei zu halten." Am 12. Februar war nach dem Tagebuch der Aufsatz geendigt und nach dem Briefe an Schiller vom selben Tage bereits an Bertuch, den einen der beiden Herausgeber des Journals des Luxus und der Moden, abgegeben. Böttiger berichtet, daß er Goethes „Theater-Edikt" genannt wurde und in Weimar widrige Sensation erregte, besonders unter den Schauspielern, die durch das alleinige Lob Ifflands und der Unzelmann ihre eigenen Bemühungen verdunkelt sahen. — 14 f. nachdem sie ... gewesen. Seylers Truppe spielte in Weimar in der Zeit, als Anna Amalia für ihren minderjährigen Sohn die Regierung führte, von 1771—1774. Siehe Pasqué S. 23—29.

wir bis auf Ifflands Ankunft, die zweite bis zur architektonischen Einrichtung des Schauspielsaales, die dritte bis zur Aufführung der Brüder nach Terenz zählen, und so möchten wir uns dermalen in der vierten Periode befinden.

Eine Übersicht dessen, was in verschiedenen Zeiten geleistet worden, läßt sich vielleicht nach und nach eröffnen; gegenwärtig verweilen wir bei dem Neusten und gedenken von demselben einige Rechenschaft abzulegen.

Das Theater ist eines der Geschäfte, die am wenigsten planmäßig behandelt werden können; man hängt durchaus von Zeit und Zeitgenossen in jedem Augenblicke ab; was der Autor schreiben, der Schauspieler spielen, das Publikum sehen und hören will, dieses ist's, was die Direktionen tyrannisiert und wogegen ihnen fast kein eigner Wille übrig bleibt. Indessen versagen in diesem Strome und Strudel des Augenblicks wohlbedachte Maximen nicht ihre Hülfe, sobald man fest auf denselben beharret und die Gelegenheit zu nutzen weiß, sie in Ausübung zu setzen.

Unter den Grundsätzen, welche man bei dem hiesigen Theater immer vor Augen gehabt, ist einer der vornehmsten, der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und dergestalt umbilden lernen, daß es von ihm abhange, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen.

In früherer Zeit stand dieser Maxime ein falsch verstandener Konversationston sowie ein unrichtiger Begriff von Natürlichkeit entgegen. Die Erscheinung Ifflands auf unserm Theater löste endlich das Rätsel. Die Weisheit, womit dieser vortreffliche Künstler seine Rollen von einander sondert, aus einer jeden ein Ganzes zu machen weiß und sich sowohl ins Edle als ins Gemeine, und immer kunstmäßig und schön zu maskieren versteht, war zu eminent, als daß sie nicht hätte fruchtbar werden sollen. Von dieser Zeit an haben mehrere unserer Schauspieler, denen eine allzuentschiedene Individualität nicht entgegenstand, glückliche Versuche gemacht, sich eine Vielseitigkeit zu geben, welche einem dramatischen Künstler immer zur Ehre gereicht.

Eine andere Bemühung, von welcher man bei dem Weimarischen Theater nicht abließ, war, die sehr vernachlässigte, ja

1. bis auf Ifflands Ankunft. Er spielte in Weimar zum erstenmale vom 28. März bis zum 25. April 1796. — 1f. die zweite ... Schauspielsaales. Am 12. Oktober 1798. Siehe oben S. 669. — 2f. Aufführung der Brüder. Aufgeführt am 24. Oktober 1801. Vergl. Annalen 1801 (Bd. 24, S. 121).

von unsern vaterländischen Bühnen fast verbannte rhythmische Deklamation wieder in Aufnahme zu bringen. Die Gelegenheit, den architektonisch neu eingerichteten Schauspielsaal durch den Wallensteinischen Cyklus einzuweihen, wurde nicht verabsäumt, so wie zur Übung einer gewissen gebundneren Weise in Schritt und Stellung, nicht weniger zur Ausbildung rednerischer Deklamation, Mahomet und Tancred, rhythmisch übersetzt, auf das Theater gebracht wurden. Macbeth, Octavia, Bayard gaben Gelegenheit zu fernerer Übung, so wie endlich Maria Stuart die Behandlung lyrischer Stellen forderte, wodurch der theatralischen Recitation ein ganz neues Feld eröffnet ward.

Nach solchen Übungen und Prüfungen war man zu Anfange des Jahrhunderts so weit gekommen, daß man die Mittel sämtlich in Händen hatte, um gebundene, mehr oder weniger maskierte Vorstellungen wagen zu können. Paläophron und Neoterpe machten den Anfang, und der Effekt dieser auf einem Privattheater geleisteten Darstellung war so glücklich, daß man die Aufführung der Brüder sogleich vorzunehmen wünschte, die aber wegen eintretender Hindernisse bis in den Herbst verschoben werden mußte.

Indessen hatte Madame Unzelmann durch ihre Gegenwart an jene Ifflandische Zeit wieder erinnert. Der Geist, in welchem diese treffliche Schauspielerin die einzelnen Rollen bearbeitet und sich für eine jede umzuschaffen weiß, die Besonnenheit ihres Spiels, ihre durchaus schickliche und anständige Gegenwart auf den Brettern, die reizende Weise, wie sie als eine Person von ausgebildeter Lebensart die Mitspielenden durch passende Attentionen zu beleben weiß, ihre klare Recitation, ihre energische und doch gemäßigte Deklamation, kurz das Ganze, was Natur an ihr und was sie für die Kunst gethan, war dem Weimarischen Theater eine wünschenswerte Erscheinung, deren Wirkung noch fortdauert und nicht wenig zu dem Glück der diesjährigen Wintervorstellungen beigetragen hat und beiträgt.

7. Mahomet und Tancred, von Goethe übersetzt, gegeben am 30. Januar 1800 und am 31. Januar 1801. Siehe Näheres darüber Bd. 11, S. 13 und 91. — 8. Macbeth, von Schiller bearbeitet, erste Aufführung am 14. Mai 1800. — Octavia, Bayard, beides Dramen Kotzebues, in Weimar dargestellt am 10. Januar 1801 und am 5. April 1800. — 9. Maria Stuart, aufgeführt am 14. Juni 1800. — 15. Paläophron und Neoterpe, am 1. Januar 1803 öffentlich gegeben. Die Privataufführung bei der Herzogin-Mutter hatte schon am 31. Oktober 1800 stattgefunden. Vergl. Bd. 11, S. 171 ff. — 20. Madame Unzelmann. Sie spielte in Weimar als Gast vom 21. September bis zum 1. Oktober 1801. Ähnlich günstig wie hier spricht sich Goethe in einem Briefe an Sartorius vom 10. Oktober 1801 aus. Siehe Wahle S. 127.

Nachdem man durch die Aufführung der **Brüder** endlich die Erfahrung gemacht hatte, daß das Publikum sich an einer derben, charakteristischen, sinnlich-künstlichen Darstellung erfreuen könne, wählte man den vollkommensten Gegensatz, indem man **Nathan den Weisen** aufführte. In diesem Stücke, wo der Verstand fast allein spricht, war eine klare, auseinandersetzende Recitation die vorzüglichste Obliegenheit der Schauspieler, welche denn auch meist glücklich erfüllt wurde.

Was das Stück durch Abkürzung allenfalls gelitten hat, ward nun durch eine gedrängtere Darstellung ersetzt, und man wird für die Folge sorgen, es poetisch, so viel möglich, zu restaurieren und zu runden. Nicht weniger werden die Schauspieler sich alle Mühe geben, was an Ausarbeitung ihrer Rollen noch fehlte, nachzubringen, so daß das Stück jährlich mit Zufriedenheit des Publikums wieder erscheinen könne.

Lessing sagte in sittlich-religiöser Hinsicht, daß er diejenige Stadt glücklich preise, in welcher **Nathan** zuerst gegeben werde; wir aber können in dramatischer Rücksicht sagen, daß wir unserm Theater Glück wünschen, wenn ein solches Stück darauf bleiben und öfters wiederholt werden kann.

In dieser Lage mußte der Direktion ein Schauspiel wie **Jon** höchst willkommen sein. Hatte man in den **Brüdern** sich dem römischen Lustspiele genähert, so war hier eine Annäherung an das griechische Trauerspiel der Zweck. Von dem sinnlichen Teile desselben konnte man sich die beste Wirkung versprechen; denn in den sechs Personen war die größte Mannigfaltigkeit dargestellt. Ein blühender Knabe, ein Gott als Jüngling, ein stattlicher König, ein würdiger Greis, eine Königin in ihren besten Jahren und eine heilige bejahrte Priesterin. Für bedeutende, abwechselnde Kleidung war gesorgt und das durch das ganze Stück sich gleichbleibende Theater zweckmäßig ausgeschmückt. Die

5. **Nathan den Weisen**, von Schiller bearbeitet, erste Aufführung am 28. November 1801. — 16 f. **Lessing sagte ... gegeben werde.** In dem unausgeführten Entwurf einer Vorrede zu dem Stücke (Lessings Werke, Deutsche Nat.-Litt. Bd. 3, 1, S. XXVI). — 22. **Jon**, von Schlegel nach Euripides. Erste Aufführung am 2. Januar 1802. Vergl. Annalen 1802 (Bd. 24, S. 124). Die Darstellung des Stückes in Weimar fand keineswegs so allgemeinen Beifall, wie es nach Goethes Worten scheinen mag. Die höhnische Recension Böttigers, deren Unterdrückung große Mißstimmung gegen Goethe hervorrief, zeugt dafür. — 29 f. **Für bedeutende ... gesorgt.** Im ersten Drucke unseres Aufsatzes war eine Tafel beigegeben, die die fünf Hauptpersonen darstellte. Darauf wurde durch folgende Anmerkung unter dem Texte verwiesen: „S. die beigeheftete Tafel 7, wo die Personen in folgender Ordnung stehen: 1. Pythia. 2. Xuthus. 3. Jon. 4. Kreusa. 5. Phorbas. Apoll war völlig wie Jon gekleidet."

Gestalt der beiden ältern Männer hatte man durch schickliche Masken ins Tragische gesteigert, und da in dem Stücke die Figuren in mannigfaltigen Verhältnissen auftreten, so wechselten durchaus die Gruppen dem Auge gefällig ab, und die Schauspieler leisteten die schwere Pflicht um so mehr mit Bequemlichkeit, als sie durch die Aufführung der französischen Trauerspiele an ruhige Haltung und schickliche Stellung innerhalb des Theaterraums gewöhnt waren.

Die Hauptsituationen gaben Gelegenheit zu belebtern Tableaux, und man darf sich schmeicheln, von dieser Seite eine meist vollendete Darstellung geliefert zu haben.

Was das Stück selbst betrifft, so läßt sich von demselben ohne Vorliebe sagen, daß es sich sehr gut exponiere, daß es lebhaft fortschreite, daß höchst interessante Situationen entstehen und den Knoten schürzen, der teils durch Vernunft und Überredung, teils durch die wundervolle Erscheinung zuletzt gelöst wird. Übrigens ist das Stück für gebildete Zuschauer, denen mythologische Verhältnisse nicht fremd sind, völlig klar, und gegen den übrigen weniger gebildeten Teil erwirbt es sich das pädagogische Verdienst, daß es ihn veranlaßt, zu Hause wieder einmal ein mythologisches Lexikon zur Hand zu nehmen und sich über den Erichthonius und Erechtheus aufzuklären.

Man kann dem Publikum keine größere Achtung bezeigen, als indem man es nicht wie Pöbel behandelt. Der Pöbel drängt sich unvorbereitet zum Schauspielhause, er verlangt, was ihm unmittelbar genießbar ist, er will schauen, staunen, lachen, weinen und nötigt daher die Direktionen, welche von ihm abhängen, sich mehr oder weniger zu ihm herabzulassen und von einer Seite das Theater zu überspannen, von der andern aufzulösen. Wir haben das Glück, von unsern Zuschauern, besonders wenn wir den Jenaischen Teil, wie billig, mitrechnen, voraussetzen zu dürfen, daß sie mehr als ihr Legegeld mitbringen und daß diejenigen, denen bei der ersten sorgfältigen Aufführung bedeutender Stücke noch etwas dunkel, ja ungenießbar bliebe, geneigt sind, sich von der zweiten besser unterrichten und in die Absicht einführen zu lassen. Bloß dadurch, daß unsere Lage erlaubt, Aufführungen zu geben, woran nur ein erwähltes Publikum Geschmack finden kann,

32. Legegeld, Eintrittsgeld.

sehen wir uns in den Stand gesetzt, auf solche Darstellungen loszuarbeiten, welche allgemeiner gefallen.

Sollte Jon auf mehrern Theatern erscheinen oder gedruckt werden, so wünschten wir, daß ein kompetenter Kritiker nicht etwa bloß diesen neuen Dichter mit jenem alten, dem er gefolgt, zusammenstellte, sondern Gelegenheit nähme, wieder einmal das Antike mit dem Modernen im ganzen zu vergleichen. Hier kommt gar vieles zur Sprache, das zwar schon mehrmals bewegt worden ist, das aber nie genug ausgesprochen werden kann. Der neue Autor wie der alte hat gewisse Vorteile und Nachteile, und zwar gerade an der umgekehrten Stelle. Was den einen begünstigte, beschwert den andern, und was diesen begünstigt, stand jenem entgegen. Nicht gehörig wird man den gegenwärtigen Jon mit dem Jon des Euripides vergleichen können, wenn nicht jene allgemeinen Betrachtungen vorangegangen sind, und vielen Dank soll der Kunstrichter verdienen, der uns an diesem Beispiele wieder klar macht, in wie fern wir den Alten nachfolgen können und sollen.

Wären unsere Schauspieler sämtlich auf kunstmäßige Behandlung der verschiedenen Arten dramatischer Dichtkunst eingerichtet, so könnte der Wirrwarr, der nur zufällig hier in der Reihe steht, auch als eine zum allgemeinen Zweck kalkulierte Darstellung aufgeführt werden.

Gegen solche Stücke ist das Publikum meist ungerecht, und wohl hauptsächlich deswegen, weil der Schauspieler ihnen nicht leicht ihr völliges Recht widerfahren läßt.

Wenn es dem Verfasser gefällt, in einer Posse den Menschen unter sich hinunterzuziehen, ihn in seltsamen, mehr erniedrigenden als erhebenden Situationen zu zeigen, so ist, vorausgesetzt daß es mit Talent und Theaterpraktik geschieht, nichts dagegen einzuwenden. Nur sollte alsdann der Schauspieler einsehen, daß er von seiner Seite, indem er eine solche Darstellung kunstmäßig behandelt, erst das Stück zu vollenden und ihm eine günstige Aufnahme zu verschaffen hat.

Es ist möglich, in einem solchen Stücke die Rollen durchaus mit einer gewissen teils offenbaren, teils versteckten Eleganz zu spielen, die fürs Gesicht angelegten Situationen mit malerischer

3 f. Sollte Jon ... gedruckt werden. Das Drama erschien in Hamburg 1803; außer in Weimar wurde es auch in Berlin aufgeführt. — 20. der Wirrwarr, Posse in 5 Akten von Kotzebue, zuerst am 13. Januar 1802 und später sehr häufig gegeben.

Zweckmäßigkeit darzustellen und dadurch das Ganze, das seiner Anlage nach zu sinken scheint, durch die Ausführung emporzutragen.

Sind wir so glücklich, noch mehrere antike Lustspiele auf das Theater einzuführen, bringen unsere Schauspieler noch tiefer in den Sinn des Maskenspiels, so werden wir auch in diesem Fache der Erfüllung unserer Wünsche entgegengehen.

Ist die Vielseitigkeit des Schauspielers wünschenswert, so ist es die Vielseitigkeit des Publikums eben so sehr. Das Theater wird so wie die übrige Welt durch herrschende Moden geplagt, die es von Zeit zu Zeit überströmen und dann wieder seicht lassen. Die Mode bewirkt eine augenblickliche Gewöhnung an irgend eine Art und Weise, der wir lebhaft nachhängen, um sie alsdann auf ewig zu verbannen. Mehr als irgend ein Theater ist das teutsche diesem Unglücke ausgesetzt, und das wohl daher, weil wir bis jetzt mehr strebten und versuchten als errangen und erreichten. Unsere Litteratur hatte, Gott sei Dank, noch kein goldenes Zeitalter, und wie das Übrige so ist unser Theater noch erst im Werden. Jede Direktion durchblättere ihre Repertorien und sehe, wie wenig Stücke aus der großen Anzahl, die man in den letzten zwanzig Jahren aufgeführt, noch jetzt brauchbar geblieben sind. Wer darauf denken dürfte, diesem Unwesen nach und nach zu steuern, eine gewisse Anzahl vorhandener Stücke auf dem Theater zu fixieren und dadurch endlich einmal ein Repertorium aufzustellen, das man der Nachwelt überliefern könnte, müßte vor allen Dingen darauf ausgehen, die Denkweise des Publikums, das er vor sich hat, zur Vielseitigkeit zu bilden. Diese besteht hauptsächlich darin, daß der Zuschauer einsehen lerne, nicht eben jedes Stück sei wie ein Rock anzusehen, der dem Zuschauer völlig nach seinen gegenwärtigen Bedürfnissen auf den Leib gepaßt werden müsse. Man sollte nicht gerade immer sich und sein nächstes Geistes-, Herzens- und Sinnesbedürfnis auf dem Theater zu befriedigen gedenken; man könnte sich vielmehr öfters wie einen Reisenden betrachten, der in fremden Orten und Gegenden, die er zu seiner Belehrung und Ergötzung besucht, nicht alle Bequemlichkeit findet, die er zu Hause seiner Individualität anzupassen Gelegenheit hatte.

Das vierte Stück, bei welchem wir unsern Zuschauern eine solche Reise zumuteten, war Turandot, nach Gozzi, metrisch be-

38. Turandot. Erste Aufführung am 30. Januar 1802.

arbeitet. Wir wünschen, daß jener Freund unsers Theaters, welcher in der Zeitung für die elegante Welt, Nr. 7, die Vorstellung des Jons mit so viel Einsicht als Billigkeit recensiert, eine gleiche Mühe in Absicht auf Turandot übernehmen möge. Was auf unserer Bühne als Darstellung geleistet wird, wünschten wir von einem Dritten zu hören; was wir mit jedem Schritte zu gewinnen glauben, darüber mögen wir wohl selbst unsere Gedanken äußern.

Der Teutsche ist überhaupt ernsthafter Natur, und sein Ernst zeigt sich vorzüglich, wenn vom Spiele die Rede ist, besonders auch im Theater. Hier verlangt er Stücke, die eine gewisse einfache Gewalt über ihn ausüben, die ihn entweder zu herzlichem Lachen oder zu herzlicher Rührung bewegen. Zwar ist er durch eine gewisse Mittelgattung von Dramen gewöhnt worden, das Heitere neben dem Tristen zu sehen; allein beides ist alsdann nicht auf seinen höchsten Gipfel geführt, sondern zeigt sich mehr als eine Art von Amalgam. Auch ist der Zuschauer immer verdrießlich, wenn Lustiges und Trauriges ohne Mittelglieder auf einander folgt.

Was uns betrifft, so wünschen wir freilich, daß wir nach und nach mehr Stücke von rein gesonderten Gattungen erhalten mögen, weil die wahre Kunst nur auf diese Weise gefördert werden kann; allein wir finden auch solche Stücke höchst nötig, durch welche der Zuschauer erinnert wird, daß das ganze theatralische Wesen nur ein Spiel sei, über das er, wenn es ihm ästhetisch, ja moralisch nutzen soll, erhoben stehen muß, ohne deshalb weniger Genuß daran zu finden.

Als ein solches Stück schätzen wir Turandot. Hier ist das Abenteuerliche verschlungener menschlicher Schicksale der Grund, auf dem die Handlung vorgeht. Umgestürzte Reiche, vertriebene Könige, irrende Prinzen, Sklavinnen, sonst Prinzessinnen, führt eine erzählende Exposition vor unserm Geist vorüber, und die auch hier am Orte, im phantastischen Peking, auf einen kühn verliebten Fremden wartende Gefahr wird uns vor Augen gestellt. Was wir aber sodann erblicken, ist ein in Frieden herrschender, behaglicher, obgleich trauriger Kaiser, eine Prinzessin, eifersüchtig auf ihre weibliche Freiheit, und übrigens ein durch Masken erheitertes

1 ff. jener Freund ... recensiert. Vergl. über diese Kritik Haym, Romantische Schule S. 706.

Serail. Rätsel vertreten hier die Stelle der Scylla und Charybdis, denen sich ein gutmütiger Prinz aufs neue aussetzt, nachdem er ihnen schon glücklich entkommen war. Nun soll der Name des Unbekannten entdeckt werden; man versucht Gewalt, und hier giebt es eine Reihe von pathetischen, theatralisch auffallenden Scenen; man versucht die List, und nun wird die Macht der Überredung stufenweise aufgeboten.

Zwischen alle diese Zustände ist das Heitere, das Lustige, das Neckische ausgesäet und eine so bunte Behandlung mit völliger Einheit bis zu Ende durchgeführt.

Es steht zu erwarten, wie dieses Stück in Teutschland aufgenommen werden kann. Es ist freilich ursprünglich für ein geistreiches Publikum geschrieben und hat Schwierigkeiten in der Ausführung, die wir, obgleich die zweite Repräsentation besser als die erste gelang, noch nicht ganz überwunden haben. Könnte das Stück irgendwo in seinem vollen Glanz erscheinen, so würde es gewiß eine schöne Wirkung hervorbringen und manches aufregen, was in der deutschen Natur schläft. So haben wir die angenehme Wirkung schon erfahren, daß unser Publikum sich beschäftigt, selbst Rätsel auszudenken, und wir werden wahrscheinlich bei jeder Vorstellung künftig im Fall sein, die Prinzessin mit neuen Aufgaben gerüstet erscheinen zu lassen.

Sollte es möglich sein, den vier Masken, wo nicht ihre ursprüngliche Anmut zu geben, doch wenigstens etwas Ähnliches an die Stelle zu setzen, so würde schon viel gewonnen sein. Doch von allem diesem künftig mehr; gegenwärtig bleibt uns nur zu wünschen, daß wir die Brüder und Jon immer so wie die ersten Male, Nathan und Turandot immer ausgearbeiteter und vollendeter sehen mögen.

Weimar, den 15. Februar 1802.

Die Direktion.

---

18 ff. So haben wir ... zu lassen. Schiller dichtete zu jeder Aufführung neue Rätsel, auch Goethe steuerte eins bei (Bd. 2, S. 338). Von einer Mitwirkung des Publikums nach dieser Richtung ist sonst nichts bekannt. — 23. den vier Masken. Pantalon, Tartaglia, Brigella und Truffaldino, die üblichen Masken der italienischen Komödie, hatte Schiller von Gozzi übernommen. Bei auswärtigen Aufführungen, z. B. in Dresden, stieß ihre Wiedergabe auf Schwierigkeiten.

Regeln für Schauspieler.

1803.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 44. Band. 1832. S. 296—326.)

Die Kunst des Schauspielers besteht in Sprache und Körperbewegung. Über beides wollen wir in nachfolgenden Paragraphen einige Regeln und Andeutungen geben, indem wir zunächst mit der Sprache den Anfang machen.

Dialekt.

§. 1. Wenn mitten in einer tragischen Rede sich ein Provinzialismus eindrängt, so wird die schönste Dichtung verunstaltet und das Gehör des Zuschauers beleidigt. Daher ist das Erste und Notwendigste für den sich bildenden Schauspieler, daß er sich von allen Fehlern des Dialekts befreie und eine vollständige reine Aussprache zu erlangen suche. Kein Provinzialismus taugt auf die Bühne! Dort herrsche nur die reine deutsche Mundart, wie sie durch Geschmack, Kunst und Wissenschaft ausgebildet und verfeinert worden.

§. 2. Wer mit Angewohnheiten des Dialekts zu kämpfen hat, halte sich an die allgemeinen Regeln der deutschen Sprache

1. Regeln für Schauspieler. Am 21. Juli 1803 meldeten sich bei Goethe zwei junge, für die Weimarer Bühne bestimmte Schauspieler, die ihr später zur Zierde gereichen sollten, Pius Alexander Wolff und Grüner. Goethe, der damals einer heitern Ruhe genoß, da die Weimarer Bühne den Sommer hindurch in Lauchstädt und Rudolstadt spielte, nahm sich ihrer besonders an und begann mit ihnen gründliche Didaskalien, indem er auch sich die Kunst aus ihren einfachsten Elementen entwickelte und an den Fortschritten beider Lehrlinge sich nach und nach emporstudierte, so daß er selbst klarer über ein Geschäft ward, dem er sich bisher instinktmäßig hingegeben hatte. Die Grammatik, die er sich ausbildete, verfolgte er nachher mit mehreren jungen Schauspielern; einiges davon sei schriftlich übrig geblieben, sagt er. Vergl. Annalen 1803 (Bd. 24, S. 149 f.). Der junge Unzelmann regte in Goethe dann, nachdem schon ein dritter Eleve, Namens Grimmer, hinzugekommen war, die Idee einer förmlichen Theaterschule an, die im Oktober 1803 bereits auf zwölf Personen angewachsen war. Er trug ihnen diese „Euklidischen Elemente", wie er sie einmal nannte, mit großem Vergnügen vor. Goethe fand den Entwurf im Jahre 1816 wieder, am 2. Mai 1824 übergab er ihn Eckermann, der die ausführlichen, teilweise im Ton des Lehrvortrags gehaltenen Vorlesungen ins Enge zog und in Paragraphen zusammenstellte, die Goethe dann noch einmal mit ihm durchging. Siehe Wahle S. 162 und Goethes Gespräche Bd. 5, S. 75 f. und 81.

und suche das neu Anzuübende recht scharf, ja schärfer auszusprechen, als es eigentlich sein soll. Selbst Übertreibungen sind in diesem Falle zu raten, ohne Gefahr eines Nachteils; denn es ist der menschlichen Natur eigen, daß sie immer gern zu ihren alten Gewohnheiten zurückkehrt und das Übertriebene von selbst ausgleicht.

Aussprache.

§. 3. So wie in der Musik das richtige, genaue und reine Treffen jedes einzelnen Tones der Grund alles weiteren künstlerischen Vortrages ist, so ist auch in der Schauspielkunst der Grund aller höheren Rezitation und Deklamation die reine und vollständige Aussprache jedes einzelnen Worts.

§. 4. Vollständig aber ist die Aussprache, wenn kein Buchstabe eines Wortes unterdrückt wird, sondern wo alle nach ihrem wahren Werte hervorkommen.

§. 5. Rein ist sie, wenn alle Wörter so gesagt werden, daß der Sinn leicht und bestimmt den Zuhörer ergreife.

Beides verbunden macht die Aussprache vollkommen.

§. 6. Eine solche suche sich der Schauspieler anzueignen, indem er wohl beherzige, wie ein verschluckter Buchstabe oder ein undeutlich ausgesprochenes Wort oft den ganzen Satz zweideutig macht, wodurch denn das Publikum aus der Täuschung gerissen und oft, selbst in den ernsthaftesten Scenen, zum Lachen gereizt wird.

§. 7. Bei den Wörtern, welche sich auf em und en endigen, muß man darauf achten, die letzte Silbe deutlich auszusprechen; denn sonst geht die Silbe verloren, indem man das e gar nicht mehr hört.

Z. B. folgendem, nicht folgend'm,
hörendem, nicht hörend'm ꝛc.

§. 8. Ebenso muß man sich bei dem Buchstaben b in acht nehmen, welcher sehr leicht mit w verwechselt wird, wodurch der ganze Sinn der Rede verdorben und unverständlich gemacht werden kann.

Z. B. Leben um Leben,
nicht
Lewen um Lewen.

§. 9. So auch das p und b, das t und d muß merklich unterschieden werden. Daher soll der Anfänger bei beiden einen großen Unterschied machen und p und t stärker aussprechen, als es eigentlich sein darf, besonders wenn er vermöge seines Dialekts sich leicht zum Gegenteil neigen sollte.

§. 10. Wenn zwei gleichlautende Konsonanten auf einander folgen, indem das eine Wort mit demselben Buchstaben sich endigt, womit das andere anfängt, so muß etwas abgesetzt werden, um beide Wörter wohl zu unterscheiden. Z. B.

Schließt sie blühend den Kreis des Schönen.

Zwischen blühend und den muß etwas abgesetzt werden.

§. 11. Alle Endsilben und Endbuchstaben hüte man sich besonders, undeutlich auszusprechen; vorzüglich ist diese Regel bei m, n und s zu merken, weil diese Buchstaben die Endungen bezeichnen, welche das Hauptwort regieren, folglich das Verhältnis anzeigen, in welchem das Hauptwort zu dem übrigen Satze steht, und mithin durch sie der eigentliche Sinn des Satzes bestimmt wird.

§. 12. Rein und deutlich ferner spreche man die Hauptwörter, Eigennamen und Bindewörter aus. Z. B. in dem Verse:

Aber mich schreckt die Eumenide,
Die Beschirmerin dieses Orts.

Hier kommt der Eigenname Eumenide und das in diesem Fall sehr bedeutende Hauptwort Beschirmerin vor. Daher müssen beide mit besonderer Deutlichkeit ausgesprochen werden.

§. 13. Auf die Eigennamen muß im allgemeinen ein stärkerer Ausdruck in der Aussprache gelegt werden als gewöhnlich, weil so ein Name dem Zuhörer besonders auffallen soll. Denn sehr oft ist es der Fall, daß von einer Person schon im ersten Akte gesprochen wird, welche erst im dritten und oft noch später vorkommt. Das Publikum soll nun darauf aufmerksam gemacht werden, und wie kann das anders geschehen als durch deutliche, energische Aussprache?

§. 14. Um es in der Aussprache zur Vollkommenheit zu bringen, soll der Anfänger alles sehr langsam, die Silben, und

10. Schließt sie ... Schönen. Dieses Beispiel, wie alle folgenden, ist aus Schillers „Braut von Messina" genommen.

besonders die Endsilben, stark und deutlich aussprechen, damit die Silben, welche geschwind gesprochen werden müssen, nicht unverständlich werden.

§. 15. Zugleich ist zu raten, im Anfange so tief zu sprechen, als man es zu thun imstande ist, und dann abwechselnd immer im Ton zu steigen; denn dadurch bekommt die Stimme einen großen Umfang und wird zu den verschiedenen Modulationen gebildet, deren man in der Deklamation bedarf.

§. 16. Es ist daher auch sehr gut, wenn man alle Silben, sie seien lang oder kurz, anfangs lang und in so tiefem Tone spricht, als es die Stimme erlaubt, weil man sonst gewöhnlich durch das Schnellsprechen den Ausdruck hernach nur auf die Zeitwörter legt.

§. 17. Das falsche oder unrichtige Auswendiglernen ist bei vielen Schauspielern Ursache einer falschen und unrichtigen Aussprache. Bevor man also seinem Gedächtnis etwas anvertrauen will, lese man langsam und wohlbedächtig das zum Auswendiglernen Bestimmte. Man vermeide dabei alle Leidenschaft, alle Deklamation, alles Spiel der Einbildungskraft; dagegen bemühe man sich nur, richtig zu lesen und darnach genau zu lernen, so wird mancher Fehler vermieden werden, sowohl des Dialekts als der Aussprache.

Rezitation und Deklamation.

§. 18. Unter

Rezitation

wird ein solcher Vortrag verstanden, wie er ohne leidenschaftliche Tonerhebung, doch auch nicht ganz ohne Tonveränderung, zwischen der kalten, ruhigen und der höchst aufgeregten Sprache in der Mitte liegt.

Der Zuhörer fühle immer, daß hier von einem dritten Objekte die Rede sei.

§. 19. Es wird daher gefordert, daß man auf die zu rezitierenden Stellen zwar den angemessenen Ausdruck lege und sie mit der Empfindung und dem Gefühl vortrage, welche das Gedicht durch seinen Inhalt dem Leser einflößt; jedoch soll dieses mit Mäßigung und ohne jene leidenschaftliche Selbstentäußerung geschehen, die bei der Deklamation erfordert wird. Der Rezitierende folgt zwar mit der Stimme den Ideen des Dichters und dem

Eindruck, der durch den sanften oder schrecklichen, angenehmen oder unangenehmen Gegenstand auf ihn gemacht wird; er legt auf das Schauerliche den schauerlichen, auf das Zärtliche den zärtlichen, auf das Feierliche den feierlichen Ton; aber dieses sind bloß Folgen und Wirkungen des Eindrucks, welchen der Gegenstand auf den Rezitierenden macht; er ändert dadurch seinen eigentümlichen Charakter nicht, er verleugnet sein Naturell, seine Individualität dadurch nicht und ist mit einem Fortepiano zu vergleichen, auf welchem ich in seinem natürlichen durch die Bauart erhaltenen Tone spiele. Die Passage, welche ich vortrage, zwingt mich durch ihre Komposition zwar, das forte oder piano, dolce oder furioso zu beobachten; dieses geschieht aber, ohne daß ich mich der Mutation bediene, welche das Instrument besitzt, sondern es ist bloß der Übergang der Seele in die Finger, welche durch ihr Nachgeben, stärkeres oder schwächeres Aufdrücken und Berühren der Tasten den Geist der Komposition in die Passage legen und dadurch die Empfindungen erregen, welche durch ihren Inhalt hervorgebracht werden können.

§. 20. Ganz anders aber ist es bei der

Deklamation

oder gesteigerten Rezitation. Hier muß ich meinen angebornen Charakter verlassen, mein Naturell verleugnen und mich ganz in die Lage und Stimmung desjenigen versetzen, dessen Rolle ich deklamiere. Die Worte, welche ich ausspreche, müssen mit Energie und dem lebendigsten Ausdruck hervorgebracht werden, so daß ich jede leidenschaftliche Regung als wirklich gegenwärtig mit zu empfinden scheine. Hier bedient sich der Spieler auf dem Fortepiano der Dämpfung und aller Mutationen, welche das Instrument besitzt. Werden sie mit Geschmack, jedes an seiner Stelle gehörig benutzt, und hat der Spieler zuvor mit Geist und Fleiß die

10 ff. Die Passage ... können. Wahle erwähnt (S. 166), daß Goethe in der Art und Weise, wie er die Deklamation einstudierte, sich an die Formen und Gepflogenheiten der Musik anlehnte. Eine Tradition, die sich in einer mit Kirms verwandten Weimarischen Familie erhalten hat, berichtet, Goethe habe beim Einstudieren sich eines Taktstockes bedient. Auch Wolff erzählt, daß Goethes Art, eine dramatische Dichtung auf die Bühne zu bringen, ganz die eines Kapellmeisters war. „Er liebte es, bei allen Regeln, die er festsetzte, die Musik zum Vorbild zu nehmen und gleichnisweise von ihr bei allen seinen Anordnungen zu sprechen. Der Vortrag wurde von ihm auf den Proben ganz in der Art geleitet, wie eine Oper eingeübt wird: die Tempis, die Fortes und Pianos, das Crescendo und Diminuendo u. s. w. wurden von ihm bestimmt und mit der sorgfältigsten Strenge bewacht, und man glaube ja nicht, daß ein solches Verfahren die Natur und Wahrheit des Vortrags beeinträchtige."

Anwendung und den Effekt, welchen man durch sie hervorbringen kann, studiert, so kann er auch der schönsten und vollkommensten Wirkung gewiß sein.

§. 21. Man könnte die Deklamierkunst eine prosaische Tonkunst nennen, wie sie denn überhaupt mit der Musik sehr viel Analoges hat. Nur muß man unterscheiden, daß die Musik, ihren selbst eignen Zwecken gemäß, sich mit mehr Freiheit bewegt, die Deklamierkunst aber im Umfang ihrer Töne weit beschränkter und einem fremden Zwecke unterworfen ist. Auf diesen Grundsatz muß der Deklamierende immer die strengste Rücksicht nehmen; denn wechselt er die Töne zu schnell, spricht er entweder zu tief oder zu hoch oder durch zu viele Halbtöne, so kommt er in das Singen; im entgegengesetzten Fall aber gerät er in Monotonie, die selbst in der einfachen Rezitation fehlerhaft ist — zwei Klippen, eine so gefährlich wie die andere, zwischen denen noch eine dritte verborgen liegt, nämlich der Predigerton. Leicht, indem man der einen oder anderen Gefahr ausweicht, scheitert man an dieser.

§. 22. Um nun eine richtige Deklamation zu erlangen, beherzige man folgende Regeln:

Wenn ich zunächst den Sinn der Worte ganz verstehe und vollkommen inne habe, so muß ich suchen, solche mit dem gehörigen Ton der Stimme zu begleiten und sie mit der Kraft oder Schwäche so geschwind oder langsam aussprechen, wie es der Sinn jedes Satzes selbst verlangt. Z. B.

Völker verrauschen, — muß halblaut, rauschend,
Namen verklingen — muß heller, klingender,
Finstre Vergessenheit
Breitet die dunkel nachtenden Schwingen
Über ganzen Geschlechtern aus
} muß dumpf, tief, schauerlich gesprochen werden.

§. 23. So muß bei folgender Stelle:

Schnell von dem Roß herab mich werfend,
Dring' ich ihm nach ꝛc.

ein anderes, viel schnelleres Tempo gewählt werden als bei dem vorigen Satz; denn der Inhalt der Worte verlangt es schon selbst.

§. 24. Wenn Stellen vorkommen, die durch andere unterbrochen werden, als wenn sie durch Einschließungszeichen ab-

gesondert wären, so muß vor= und nachher ein wenig abgesetzt und der Ton, welcher durch die Zwischenrede unterbrochen worden, hernach wieder fortgesetzt werden. Z. B.

Und dennoch ist's der erste Kinderstreit,
Der, fortgezeugt in unglücksel'ger Kette,
Die neuste Unbill dieses Tags geboren

muß so deklamiert werden:

Und dennoch ist's der erste Kinderstreit,
Der — fortgezeugt in unglücksel'ger Kette —
Die neuste Unbill dieses Tags geboren.

§. 25. Wenn ein Wort vorkommt, das vermöge seines Sinnes sich zu einem erhöhten Ausdruck eignet oder vielleicht schon an und für sich selbst, seiner innern Natur und nicht des darauf gelegten Sinnes wegen mit stärker artikuliertem Ton ausgesprochen werden muß, so ist wohl zu bemerken, daß man nicht wie abgeschnitten sich aus dem ruhigen Vortrag herausreiße und mit aller Gewalt dieses bedeutende Wort herausstoße und dann wieder zu dem ruhigen Ton übergehe, sondern man bereite durch eine weise Einteilung des erhöhten Ausdrucks gleichsam den Zuhörer vor, indem man schon auf die vorhergehenden Wörter einen mehr artikulierten Ton lege und so steige und falle bis zu dem geltenden Wort, damit solches in einer vollen und runden Verbindung mit den andern ausgesprochen werde. Z. B.

Zwischen der Söhne
Feuriger Kraft.

Hier ist das Wort feuriger ein Wort, welches schon an und für sich einen mehr gezeichneten Ausdruck fordert, folglich mit viel erhöhterem Ton deklamiert werden muß. Nach Obigem würde es daher sehr fehlerhaft sein, wenn ich bei dem vorhergehenden Worte Söhne auf einmal im Tone abbrechen und dann das Wort feuriger mit Heftigkeit von mir geben wollte; ich muß vielmehr schon auf das Wort Söhne einen mehr artikulierten Ton legen, so daß ich im steigenden Grade zu der Größe des Ausdrucks übergehen kann, welche das Wort feuriger erfordert. Auf solche Weise gesprochen, wird es natürlich, rund und schön klingen und der Endzweck des Ausdrucks vollkommen erreicht sein.

§. 26. Bei der Ausrufung „O!", wenn noch einige Worte darauf folgen, muß etwas abgesetzt werden, und zwar so, daß das „O!" einen eigenen Ausruf ausmache. Z. B.

O! — meine Mutter!
O! — meine Söhne!
nicht
O meine Mutter!
O meine Söhne!

§. 27. So wie in der Aussprache vorzüglich empfohlen wird, die Eigennamen rein und deutlich auszusprechen, so wird auch in der Deklamation die nämliche Regel wiederholt, nur noch obendrein der stärker artikulierte Ton gefordert. Z. B.

Nicht, wo die goldne Ceres lacht
Und der friedliche Pan, der Flurenbehüter.

In diesem Vers kommen zwei bedeutende, ja den ganzen Sinn festhaltende Eigennamen vor. Wenn daher der Deklamierende über sie mit Leichtigkeit hinwegschlüpft, ungeachtet er sie rein und vollständig aussprechen mag, so verliert das Ganze dabei unendlich. Dem Gebildeten, wenn er die Namen hört, wird wohl einfallen, daß solche aus der Mythologie der Alten stammen, aber die wirkliche Bedeutung davon kann ihm entfallen sein; durch den darauf gelegten Ton des Deklamierenden aber wird ihm der Sinn deutlich. Ebenso dem Weniggebildeten, wenn er auch der eigentlichen Beschaffenheit nicht kundig ist, wird der stärker artikulierte Ton die Einbildungskraft aufregen und er sich unter diesen Namen etwas Analoges mit jenem vorstellen, welches sie wirklich bedeuten.

§. 28. Der Deklamierende hat die Freiheit, sich eigen erwählte Unterscheidungszeichen, Pausen &c. festzusetzen; nur hüte er sich, den wahren Sinn dadurch zu verletzen, welches hier ebenso leicht geschehen kann als bei einem ausgelassenen oder schlecht ausgesprochenen Worte.

§. 29. Man kann aus diesem Wenigen leicht einsehen, welche unendliche Mühe und Zeit es kostet, Fortschritte in dieser schweren Kunst zu machen.

§. 30. Für den anfangenden Schauspieler ist es von großem Vorteil, wenn er alles, was er deklamiert, so tief spricht als nur

immer möglich; denn dadurch gewinnt er einen großen Umfang in der Stimme und kann dann alle weiteren Schattierungen vollkommen geben. Fängt er aber zu hoch an, so verliert er schon durch die Gewohnheit die männliche Tiefe und folglich mit ihr den wahren Ausdruck des Hohen und Geistigen. Und was kann er sich mit einer grellenden und quietschenden Stimme für einen Erfolg versprechen? Hat er aber die tiefe Deklamation völlig inne, so kann er gewiß sein, alle nur möglichen Wendungen vollkommen ausdrücken zu können.

Rhythmischer Vortrag.

§. 31. Alle bei der Deklamation gemachten Regeln und Bemerkungen werden auch hier zur Grundlage vorausgesetzt. Insbesondere ist aber der Charakter des rhythmischen Vortrags, daß der Gegenstand mit noch mehr erhöhtem, pathetischem Ausdruck deklamiert sein will. Mit einem gewissen Gewicht soll da jedes Wort ausgesprochen werden.

§. 32. Der Silbenbau aber sowie die gereimten Endsilben dürfen nicht zu auffallend bezeichnet, sondern es muß der Zusammenhang beobachtet werden, wie in Prosa.

§. 33. Hat man Jamben zu deklamieren, so ist zu bemerken, daß man jeden Anfang eines Verses durch ein kleines, kaum merkbares Innehalten bezeichnet; doch muß der Gang der Deklamation dadurch nicht gestört werden.

Stellung und Bewegung des Körpers auf der Bühne.

§. 34. Über diesen Teil der Schauspielkunst lassen sich gleichfalls einige allgemeine Hauptregeln geben, wobei es freilich unendlich viele Ausnahmen giebt, welche aber alle wieder zu den Grundregeln zurückkehren. Diese trachte man sich so sehr einzuverleiben, daß sie zur zweiten Natur werden.

§. 35. Zunächst bedenke der Schauspieler, daß er nicht allein die Natur nachahmen, sondern sie auch idealisch vorstellen solle und er also in seiner Darstellung das Wahre mit dem Schönen zu vereinigen habe.

§. 36. Jeder Teil des Körpers stehe daher ganz in seiner Gewalt, so daß er jedes Glied gemäß dem zu erzielenden Ausdruck frei, harmonisch und mit Grazie gebrauchen könne.

§. 37. Die Haltung des Körpers sei gerade, die Brust herausgekehrt, die obere Hälfte der Arme bis an die Ellbogen etwas an den Leib geschlossen, der Kopf ein wenig gegen den gewendet, mit dem man spricht, jedoch nur so wenig, daß immer dreiviertel vom Gesicht gegen die Zuschauer gewendet ist.

§. 38. Denn der Schauspieler muß stets bedenken, daß er um des Publikums willen da ist.

§. 39. Sie sollen daher auch nicht aus mißverstandener Natürlichkeit unter einander spielen, als wenn kein Dritter dabei wäre; sie sollen nie im Profil spielen, noch den Zuschauern den Rücken zuwenden. Geschieht es um des Charakteristischen oder um der Notwendigkeit willen, so geschehe es mit Vorsicht und Anmut.

§. 40. Auch merke man vorzüglich, nie ins Theater hineinzusprechen, sondern immer gegen das Publikum. Denn der Schauspieler muß sich immer zwischen zwei Gegenständen teilen, nämlich zwischen dem Gegenstande, mit dem er spricht, und zwischen seinen Zuhörern. Statt mit dem Kopfe sich gleich ganz umzuwenden, so lasse man mehr die Augen spielen.

§. 41. Ein Hauptpunkt aber ist, daß unter zwei zusammen Agierenden der Sprechende sich stets zurück, und der, welcher zu reden aufhört, sich ein wenig vor bewege. Bedient man sich dieses Vorteils mit Verstand und weiß durch Übung ganz zwanglos zu verfahren, so entsteht sowohl für das Auge als für die Verständlichkeit der Deklamation die beste Wirkung, und ein Schauspieler, der sich Meister hierin macht, wird mit Gleichgeübten sehr schönen Effekt hervorbringen und über diejenigen, die es nicht beobachten, sehr im Vorteil sein.

§. 42. Wenn zwei Personen mit einander sprechen, sollte diejenige, die zur Linken steht, sich ja hüten, gegen die Person zur Rechten allzu stark einzudringen. Auf der rechten Seite steht immer die geachtete Person: Frauenzimmer, Ältere, Vornehmere. Schon im gemeinen Leben hält man sich in einiger Entfernung von dem, vor dem man Respekt hat; das Gegenteil zeugt von einem Mangel an Bildung. Der Schauspieler soll sich als einen Gebildeten zeigen und obiges deshalb auf das Genaueste beobachten. Wer auf der rechten Seite steht, behaupte daher sein Recht und lasse sich nicht gegen die Couliſſe treiben, sondern halte stand und gebe dem Zudringlichen allenfalls mit der linken Hand ein Zeichen, sich zu entfernen.

§. 43. Eine schöne nachdenkende Stellung, z. B. für einen jungen Mann, ist diese: wenn ich, die Brust und den ganzen Körper gerade herausgekehrt, in der vierten Tanzstellung verbleibe, meinen Kopf etwas auf die Seite neige, mit den Augen auf die Erde starre und beide Arme hängen lasse.

Haltung und Bewegung der Hände und Arme.

§. 44. Um eine freie Bewegung der Hände und Arme zu erlangen, tragen die Akteurs niemals einen Stock.

§. 45. Die neumodische Art, bei langen Unterkleidern die Hand in den Latz zu stecken, unterlassen sie gänzlich.

§. 46. Es ist äußerst fehlerhaft, wenn man die Hände entweder über einander oder auf dem Bauche ruhend hält, oder eine in die Weste oder vielleicht gar beide dahin steckt.

§. 47. Die Hand selbst aber muß weder eine Faust machen, noch wie beim Soldaten mit ihrer ganzen Fläche am Schenkel liegen, sondern die Finger müssen teils halb gebogen, teils gerade, aber nur nicht gezwungen gehalten werden.

§. 48. Die zwei mittlern Finger sollen immer zusammen bleiben, der Daumen, Zeige- und kleine Finger etwas gebogen hängen. Auf diese Art ist die Hand in ihrer gehörigen Haltung und zu allen Bewegungen in ihrer richtigen Form.

§. 49. Die obere Hälfte der Arme soll sich immer etwas an den Leib anschließen und sich in einem viel geringeren Grade bewegen als die untere Hälfte, in welcher die größte Gelenksamkeit sein soll. Denn wenn ich meinen Arm, wenn von gewöhnlichen Dingen die Rede ist, nur wenig erhebe, um so viel mehr Effekt bringt es dann hervor, wenn ich ihn ganz emporhalte. Mäßige ich mein Spiel nicht bei schwächeren Ausdrücken meiner Rede, so habe ich nicht Stärke genug zu den heftigeren, wodurch alsdann die Gradation des Effekts ganz verloren geht.

§. 50. Auch sollen die Hände niemals von der Aktion in ihre ruhige Lage zurückkehren, ehe ich meine Rede nicht ganz vollendet habe, und auch dann nur nach und nach, so wie die Rede sich endigt.

§. 51. Die Bewegung der Arme geschehe immer teilweise. Zuerst hebe oder bewege sich die Hand, dann der Ellbogen, und so der ganze Arm. Nie werde er auf einmal, ohne die eben angeführte Folge, gehoben, weil die Bewegung sonst steif und häßlich herauskommen würde.

§. 52. Für einen Anfänger ist es von vielem Vorteil, wenn er sich seine Ellbogen so viel als möglich am Leibe zu behalten zwingt, damit er dadurch Gewalt über diesen Teil seines Körpers gewinne und so der eben angeführten Regel gemäß seine Gebärden ausführen könne. Er übe sich daher auch im gewöhnlichen Leben und halte die Arme immer zurückgebogen, ja, wenn er für sich allein ist, zurückgebunden. Beim Gehen oder sonst in unthätigen Momenten lasse er die Arme hängen, drücke die Hände nie zusammen, sondern halte die Finger immer in Bewegung.

§. 53. Die malende Gebärde mit den Händen darf selten gemacht werden, doch auch nicht ganz unterlassen bleiben.

§. 54. Betrifft es den eigenen Körper, so hüte man sich wohl, mit der Hand den Teil zu bezeichnen, den es betrifft, z. B. wenn Don Manuel in der Braut von Messina zu seinem Chore sagt:

Dazu den Mantel wählt, von glänzender
Seide gewebt, in bleichem Purpur scheinend;
Über der Achsel heft' ihn eine goldne
Zikade,

so wäre es äußerst fehlerhaft, wenn der Schauspieler bei den letzten Worten mit der Hand seine Achsel berühren würde.

§. 55. Es muß gemalt werden, doch so, als wenn es nicht absichtlich geschähe. In einzelnen Fällen giebt es auch hier Ausnahmen, aber als eine Hauptregel soll und kann das Obige genommen werden.

§. 56. Die malende Gebärde mit der Hand gegen die Brust, sein eigenes Ich zu bezeichnen, geschehe so selten als nur immer möglich, und nur dann, wenn es der Sinn unbedingt fordert, als z. B. in folgender Stelle der Braut von Messina:

Ich habe keinen Haß mehr mitgebracht;
Kaum weiß ich noch, warum wir blutig stritten.

Hier kann das erste Ich füglich mit der malenden Gebärde durch Bewegung der Hand gegen die Brust bezeichnet werden.

Diese Gebärde aber schön zu machen, so bemerke man, daß der Ellbogen zwar vom Körper getrennt werden und so der Arm gehoben, doch nicht weit ausfahrend die Hand an die Brust hinaufgebracht werden muß. Die Hand selbst decke nicht mit ganzer

16. *scheinend.* In der „Braut von Messina" (V. 828) „schimmernd".

Fläche die Brust, sondern bloß mit dem Daumen und dem vierten Finger werde sie berührt. Die andern drei dürfen nicht aufliegen, sondern gebogen über die Rundung der Brust, gleichsam dieselbe bezeichnend, müssen sie gehalten werden.

§. 57. Bei Bewegung der Hände hüte man sich so viel als möglich, die Hand vor das Gesicht zu bringen oder den Körper damit zu bedecken.

§. 58. Wenn ich die Hand reichen muß, und es wird nicht ausdrücklich die rechte verlangt, so kann ich ebenso gut die linke geben; denn auf der Bühne gilt kein Rechts oder Links, man muß nur immer suchen, das vorzustellende Bild durch keine widrige Stellung zu verunstalten. Soll ich aber unumgänglich gezwungen sein, die Rechte zu reichen, und bin ich so gestellt, daß ich über meinen Körper die Hand geben müßte, so trete ich lieber etwas zurück und reiche sie so, daß meine Figur en face bleibt.

§. 59. Der Schauspieler bedenke, auf welcher Seite des Theaters er stehe, um seine Gebärde darnach einzurichten.

§. 60. Wer auf der rechten Seite steht, agiere mit der linken Hand, und umgekehrt, wer auf der linken Seite steht, mit der rechten, damit die Brust so wenig als möglich durch den Arm verdeckt werde.

§. 61. Bei leidenschaftlichen Fällen, wo man mit beiden Händen agiert, muß doch immer diese Betrachtung zum Grunde liegen.

§. 62. Zu eben diesem Zweck, und damit die Brust gegen den Zuschauer gekehrt sei, ist es vorteilhaft, daß derjenige, der auf der rechten Seite steht, den linken Fuß, der auf der linken, den rechten vorsetze.

Gebärdenspiel.

§. 63. Um zu einem richtigen Gebärdenspiel zu kommen und solches gleich richtig beurteilen zu können, merke man sich folgende Regeln:

Man stelle sich vor einen Spiegel und spreche dasjenige, was man zu deklamieren hat, nur leise oder vielmehr gar nicht, sondern denke sich nur die Worte. Dadurch wird gewonnen, daß man von der Deklamation nicht hingerissen wird, sondern jede falsche Bewegung, welche das Gedachte oder leise Gesagte nicht ausdrückt, leicht bemerken, so wie auch die schönen und

richtigen Gebärden auswählen und dem ganzen Gebärdenspiel eine analoge Bewegung mit dem Sinne der Wörter als Gepräge der Kunst aufdrücken kann.

§. 64. Dabei muß aber vorausgesetzt werden, daß der Schauspieler vorher den Charakter und die ganze Lage des Vorzustellenden sich völlig eigen mache, und daß seine Einbildungskraft den Stoff recht verarbeite; denn ohne diese Vorbereitung wird er weder richtig zu deklamieren noch zu handeln imstande sein.

§. 65. Für den Anfänger ist es von großem Vorteil, um Gebärdenspiel zu bekommen und seine Arme beweglich und gelenksam zu machen, wenn er seine Rolle, ohne sie zu rezitieren, einem andern bloß durch Pantomime verständlich zu machen sucht; denn da ist er gezwungen, die passendsten Gesten zu wählen.

In der Probe zu beobachten.

§. 66. Um eine leichtere und anständigere Bewegung der Füße zu erwerben, probiere man niemals in Stiefeln.

§. 67. Der Schauspieler, besonders der jüngere, der Liebhaber- und andere leichte Rollen zu spielen hat, halte sich auf dem Theater ein Paar Pantoffeln, in denen er probiert, und er wird sehr bald die guten Folgen davon bemerken.

§. 68. Auch in der Probe sollte man sich nichts erlauben, was nicht im Stücke vorkommen darf.

§. 69. Die Frauenzimmer sollten ihre kleinen Beutel beiseite legen.

§. 70. Kein Schauspieler sollte im Mantel probieren, sondern die Hände und Arme wie im Stücke frei haben; denn der Mantel hindert ihn nicht allein, die gehörigen Gebärden zu machen, sondern zwingt ihn auch, falsche anzunehmen, die er denn bei der Vorstellung unwillkürlich wiederholt.

§. 71. Der Schauspieler soll auch in der Probe keine Bewegung machen, die nicht zur Rolle paßt.

§. 72. Wer bei Proben tragischer Rollen die Hand in den Busen steckt, kommt in Gefahr, bei der Aufführung eine Öffnung im Harnisch zu suchen.

Zu vermeidende böse Gewohnheiten.

§. 73. Es gehört unter die zu vermeidenden ganz groben Fehler, wenn der sitzende Schauspieler, um seinen Stuhl weiter

vorwärts zu bringen, zwischen seinen obern Schenkeln in der Mitte durchgreifend, den Stuhl anpackt, sich dann ein wenig hebt und so ihn vorwärts zieht. Es ist dies nicht nur gegen das Schöne, sondern noch viel mehr gegen den Wohlstand gesündigt.

§. 74. Der Schauspieler lasse kein Schnupftuch auf dem Theater sehen, noch weniger schnaube er die Nase, noch weniger spucke er aus. Es ist schrecklich, innerhalb eines Kunstprodukts an diese Natürlichkeiten erinnert zu werden. Man halte sich ein kleines Schnupftuch, das ohnedem jetzt Mode ist, um sich damit im Notfalle helfen zu können.

Haltung des Schauspielers im gewöhnlichen Leben.

§. 75. Der Schauspieler soll auch im gemeinen Leben bedenken, daß er öffentlich zur Kunstschau stehen werde.

§. 76. Vor angewöhnten Gebärden, Stellungen, Haltung der Arme und des Körpers soll er sich daher hüten; denn wenn der Geist während dem Spiel darauf gerichtet sein soll, solche Angewöhnungen zu vermeiden, so muß er natürlich für die Hauptsache zum großen Teil verloren gehen.

§. 77. Es ist daher unumgänglich notwendig, daß der Schauspieler von allen Angewöhnungen gänzlich frei sei, damit er sich bei der Vorstellung ganz in seine Rolle denken und sein Geist sich bloß mit seiner angenommenen Gestalt beschäftigen könne.

§. 78. Dagegen ist es eine wichtige Regel für den Schauspieler, daß er sich bemühe, seinem Körper, seinem Betragen, ja allen seinen übrigen Handlungen im gewöhnlichen Leben eine solche Wendung zu geben, daß er dadurch gleichsam wie in einer beständigen Übung erhalten werde. Es wird dieses für jeden Teil der Schauspielkunst von unendlichem Vorteil sein.

§. 79. Derjenige Schauspieler, der sich das Pathos gewählt, wird sich sehr dadurch vervollkommnen, wenn er alles, was er zu sprechen hat, mit einer gewissen Richtigkeit sowohl in Rücksicht des Tones als der Aussprache vorzutragen und auch in allen übrigen Gebärden eine gewisse erhabene Art beizubehalten sucht. Diese darf zwar nicht übertrieben werden, weil er sonst seinen Mitmenschen zum Gelächter dienen würde; im übrigen aber mögen sie immerhin den sich selbst bildenden Künstler daraus erkennen. Dieses gereicht ihm keineswegs zur Unehre, ja sie werden sogar

gerne sein besonderes Betragen dulden, wenn sie durch dieses Mittel in den Fall kommen, auf der Bühne selbst ihn als großen Künstler anstaunen zu müssen.

§. 80. Da man auf der Bühne nicht nur alles wahr, sondern auch schön dargestellt haben will, da das Auge des Zuschauers auch durch anmutige Gruppierungen und Attitüden gereizt sein will, so soll der Schauspieler auch außer der Bühne trachten, selbe zu erhalten; er soll sich immer einen Platz von Zuschauern vor sich denken.

§. 81. Wenn er seine Rolle auswendig lernt, soll er sich immer gegen einen Platz wenden, ja selbst wenn er für sich oder mit seinesgleichen beim Essen zu Tische sitzt, soll er immer suchen, ein Bild zu formieren, alles mit einer gewissen Grace anfassen, niederstellen &c., als wenn es auf der Bühne geschähe, und so soll er immer malerisch darstellen.

Stellung und Gruppierung auf der Bühne.

§. 82. Die Bühne und der Saal, die Schauspieler und die Zuschauer machen erst ein Ganzes.

§. 83. Das Theater ist als ein figurloses Tableau anzusehen, worin der Schauspieler die Staffage macht.

§. 84. Man spiele daher niemals zu nahe an den Coulissen.

§. 85. Ebenso wenig trete man ins Proscenium. Dies ist der größte Mißstand; denn die Figur tritt aus dem Raume heraus, innerhalb dessen sie mit dem Scenengemälde und den Mitspielenden ein Ganzes macht.

§. 86. Wer allein auf dem Theater steht, bedenke, daß auch er die Bühne zu staffieren berufen ist, und dieses um so mehr, als die Aufmerksamkeit ganz allein auf ihn gerichtet bleibt.

§. 87. Wie die Auguren mit ihrem Stab den Himmel in verschiedene Felder teilten, so kann der Schauspieler in seinen Gedanken das Theater in verschiedene Räume teilen, welche man zum Versuch auf dem Papier durch rhombische Flächen vorstellen kann. Der Theaterboden wird alsdann eine Art von Damenbrett; denn der Schauspieler kann sich vornehmen, welche Kasen er betreten will; er kann sich solche auf dem Papier notieren und ist alsdann gewiß, daß er bei leidenschaftlichen Stellen nicht kunstlos

34. Kasen, Felder; von casa, Haus.

hin und wieder stürmt, sondern das Schöne zum Bedeutenden gesellet.

§. 88. Wer zu einem Monolog aus der hintern Coulisse auf das Theater tritt, thut wohl, wenn er sich in der Diagonale bewegt, so daß er an der entgegengesetzten Seite des Prosceniums anlangt, wie denn überhaupt die Diagonalbewegungen sehr reizend sind.

§. 89. Wer aus der letzten Coulisse hervorkommt zu einem Andern, der schon auf dem Theater steht, gehe nicht parallel mit den Coulissen hervor, sondern ein wenig gegen den Souffleur zu.

§. 90. Alle diese technisch-grammatischen Vorschriften mache man sich eigen nach ihrem Sinne und übe sie stets aus, daß sie zur Gewohnheit werden. Das Steife muß verschwinden und die Regel nur die geheime Grundlinie des lebendigen Handelns werden.

§. 91. Hiebei versteht sich von selbst, daß diese Regeln vorzüglich alsdann beobachtet werden, wenn man edle, würdige Charaktere vorzustellen hat. Dagegen giebt es Charaktere, die dieser Würde entgegengesetzt sind, z. B. die bäurischen, tölpischen &c. Diese wird man nur desto besser ausdrücken, wenn man mit Kunst und Bewußtsein das Gegenteil vom Anständigen thut, jedoch dabei immer bedenkt, daß es eine nachahmende Erscheinung und keine platte Wirklichkeit sein soll.

Almanach für Theater und Theaterfreunde auf das Jahr 1807,

von August Wilhelm Iffland.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 49. Band. 1833. S. 173—177.)

Herr Friedrich Nicolai — denn dieser unermüdliche Greis zeigt sich auch als Mitarbeiter dieses Almanachs thätig — läßt sich S. 48 also vernehmen: „Ich habe den Hamlet von Brockmann und von Schröder spielen sehen, von beiden meisterhaft und nur in den feinsten Nüancen verschieden. Durch solche lebendige Vorstellungen schauet man heller in die Tiefen von Hamlets Charakter als durch alle Abhandlungen darüber von Goethe und Garve an bis zu Ziegler herunter, so viel Verdienst sie auch haben, welches ich ihnen keineswegs absprechen will."

Wollten wir dem Beispiel dieses trefflichen Mannes folgen, so würde unsre Recension sehr kurz und zwar folgendermaßen ausfallen.

1. Almanach für Theater und Theaterfreunde. Diesen Almanach gab Iffland 1807 bis 1809, 1811 und 1812 heraus. — Schon Strehlke hat bemerkt, daß das vorliegende Bruchstück von Goethes Beurteilung jedenfalls für die Jenaische Litteratur-Zeitung bestimmt war. — 5. dieser unermüdliche Greis. Nicolai war am 18. März 1733 geboren. — 7. läßt sich ... vernehmen. In seinem Artikel über Eckhof. — 7 f. Ich habe ... sehen. Brockmann (1745—1812) spielte den Hamlet in der ersten deutschen Aufführung in Hamburg am 20. September 1775 und errang dort, wie seit dem 17. Dezember 1777 in Berlin, wo ihn Nicolai sah, in der Rolle einen beispiellosen Erfolg. Sein großer Lehrer Friedrich Ludwig Schröder (1744—1816), der anfangs den Geist übernommen hatte, spielte seit dem Oktober 1778, nachdem Brockmann von Hamburg abgegangen war, den Hamlet, in Berlin vom 1. bis 6. Januar 1779. — 8. von Schröder. Im ersten Druck „Schröder". — 9. feinsten. Im ersten Druck „finstern". — 12. Goethe, vor allem in Wilhelm Meister, drittes Buch. — Garve. Christian Garve (1742—1798), Über die Rolle des Wahnwitzigen in Shakespeares Schauspielen, und über den Charakter Hamlets insbesondere (im zweiten Bande seiner Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Litteratur und dem gesellschaftlichen Leben. Breslau 1792—1802). — Ziegler. F. J. W. Ziegler (1759—1827)), sehr fruchtbarer Wiener Theaterdichter und Schauspieler, „Hamlets Charakter nach psychologischen und physiologischen Grundsätzen durch alle Gefühle und Leidenschaften zergliedert" (Wien 1803).

Könnten wir die beiden liebenswürdigen Künstlerinnen, Friederike Bethmann und Luise Fleck, auf dem Berliner Theater nur in einigen Vorstellungen sehen und uns auch an dem gegenwärtigen Spiel des trefflichen Iffland wenige Abende erfreuen, so wollten wir die zwölf Kupfer und diesen ganzen Almanach, dem wir übrigens sein Verdienst nicht absprechen, gern entbehren, besonders wenn wir unsern Genuß mit jungen, hoffnungsvollen Schauspielern teilen könnten; denn diese würden an so unschätzbaren lebendigen Darstellungen weit mehr lernen; sie würden sich das Rechte der Kunst weit reiner eindrücken; sie würden zu dem Wahren und Schönen weit lebhafter entzündet werden, als es hier durch mehr oder weniger kümmerliche Nachbildungen, Raisonnements, Aphorismen und Anekdoten geschehen kann.

Allein wir sind billiger und versichern vor allen Dingen, daß dieser Almanach, wie er ist, in die Hände aller Schauspieler und aller Theaterfreunde Deutschlands, d. h. also doch wohl der größten Mehrzahl gebildeter Personen, zu gelangen verdient, verdient, daß das Publikum eine Unternehmung begünstige, die von Jahr zu Jahr bedeutender, erfreulicher und nützlicher werden kann.

Dabei ist es aber wohl der Sache gemäß und wird dem Herausgeber gewiß angenehm sein, wenn man einige Erinnerungen hinzufügt, welche den Zweck der Verbesserung und Veredlung dieser Arbeit herbeiführen können.

Zuvörderst also bleibe unverhohlen, daß wir die Porträte beider Frauenzimmer sehr angenehm und, insofern wir sie beurteilen können, sehr ähnlich finden; nicht so glücklich sind die ganzen Figuren der Thekla und Phädra, welche eher als faltentragende Gliederpuppen anzusehen sind. Die sechs Kupfer, welche Herrn Iffland dreimal als Franz Moor und dreimal als Geheimerat in den Hausfreunden vorstellen, haben ebenso wenig unsern Beifall, nur aus einer andern Ursache, die wir hier kürzlich andeuten, indem wir die Erklärung gedachter Kupfer und den dritten

2. Friederike Bethmann (1760—1815), geborene Flittner, zuerst mit dem Komiker Unzelmann verheiratet, eine der ersten deutschen Schauspielerinnen, mit Goethe persönlich befreundet. — Luise Fleck (1777—1846), geborene Mühl, ebenfalls in ihrer Kunst hervorragend und wie Friederike Bethmann Mitglied des Berliner Hoftheaters. — 24 f. die Porträte beider Frauenzimmer. Frau Bethmann und Frau Fleck. — 30. in den Hausfreunden. In allen früheren Ausgaben „im Hausfreunde". Berichtigt entsprechend dem Titel des Stückes: Die Hausfreunde, Schauspiel in fünf Aufzügen von Iffland (Berlin 1805), um der Verwechselung mit Fabers Singspiel „Der Hausfreund" nach Marmontel (Frankfurt und Leipzig 1774) vorzubeugen.

Aufsatz S. 50, über Darstellung boshafter und intriganter Charaktere auf der Bühne, zusammennehmen.

Daß Herr Iffland in seiner Jugend die Rolle des Franz Moor zuerst auf dem deutschen Theater gespielt, ja, man kann sagen, geschaffen, gereicht ihm zur Ehre, um so mehr, als der Verfasser selbst in späterer Zeit von jenen Darstellungen mit Enthusiasmus sprach. Daß Herr Iffland in der Folge, da mit dem Lauf der Jahre seine Gestalt ein würdiges Ansehn erlangte, diese Rolle fortspielte und sie nach seiner Persönlichkeit modifizierte, auch das ist dankenswert; denn jeder wird sich mit Bewunderung an die Art erinnern, wie sich der weise Künstler bei dieser Gelegenheit aus der Sache zieht. Daß man ferner diese Individualität in einem ihr nicht mehr ganz angemessenen Charakter in Kupfer steche und für künftige Zeiten bewahre, ist löblich und für einen Geschichtschreiber des deutschen Theaters höchst interessant.

Wenn man aber Abhandlungen über Abhandlungen schreibt, um zu zeigen, daß Franz Moor so gespielt werden müsse, so kann man sich keineswegs den Beifall des eigentlichen Theaterfreundes versprechen. Soll jene erste Explosion des Schillerschen Genies noch ferner auf den deutschen Theatern ihre vulkanischen Wirkungen leisten, so lasse man dem Ganzen Gerechtigkeit widerfahren und muntere die Schauspieler nicht auf, einzelne Teile gegen den Sinn des Verfassers zu behandeln. Denn was einem Iffland erlaubt ist, ist nicht jedem erlaubt; was ihm gelingt, gelingt nicht jedem.

Denn eigentlich wird jene rohe Großheit, die uns in dem Schillerschen Stücke in Erstaunen setzt, nur dadurch erträglich, daß die Charaktere im Gleichgewicht stehen. Nimmt man aber aus der Gruppe so vieler fratzenhaft gezeichneten und grell gemalten Figuren die Hauptfigur, deren Bildung und Kolorit alles Andere gleichsam überschreit, bedächtig heraus, entkleidet sie von ihrer physischen Häßlichkeit, vertuscht ihre moralische Abscheulichkeit, so fällt der Verdruß, der Haß auf die übrigen Figuren, die neben jener als Halbgötter erscheinen sollen; das Kunstwerk ist in seinem tiefsten Leben verletzt, die gräßliche Einstimmung verloren, und das, was uns Schauder erregen sollte, erregt nur Ekel.

3f. Daß Herr Iffland ... gespielt. In der ersten Aufführung am 13. Januar 1782 in Mannheim.

Auch was die Figur selbst betrifft, was gewinnt man dabei? Gereicht's dem Teufel zum Vorteil, wenn man ihm Hörner und Krallen abfeilt, ja zum Überfluß ihn etwa englisiert? Dem Auge, das nach Charakter späht, erscheint er nunmehr als ein armer Teufel. So gewinnt man auch bei einer solchen Behandlung des Franz Moor nur das, daß endlich ein würdiger Hundsfott fertig wird, den ein ehrlicher Mann ohne Schande spielen kann.

Den Hausfreund haben wir nicht aufführen sehen; doch dünkt uns, der Charakter und die Situationen, in denen er erscheint, sind für die bildende Kunst keineswegs geeignet.

---

9. Den Hausfreund ... geeignet. Auch hier müßte eigentlich der Titel, wie oben (S. 740, Z. 30) geändert werden; doch ist es wegen der Konstruktion des Satzes nicht gut zu bewerkstelligen.

Über die
Notwendigkeit, Thunlichkeit und Schicklichkeit der Trennung des Schauspiels von der Oper.

(Goethes Briefe an Christian Gottlob von Voigt. Leipzig 1868. S. 505—511.)

Wenn ich in meinem vorgestrigen Aufsatz den Vorschlag that, daß man beim Weimarischen Theater das Schauspiel von der Oper trennen möchte, so habe ich nur einen Gedanken, einen Wunsch geäußert, den ich schon längst gehegt. Ich erlaube mir, ehe ich unsern besondern Fall ausspreche, einige allgemeine Betrachtungen.

Die Oper ist ihrer Natur nach von dem Schauspiel durchaus unterschieden; sie ist es auch bei den Nationen geblieben, die, indem sie etwas Vollkommnes, Auffallendes auf ihrem Theater sehen wollen, die verschiedenen Arten der Kunstwerke aufs strengste sondern. In Deutschland ist die Oper nach und nach, und man möchte sagen zufällig, mit dem Schauspiel verknüpft worden. Um nicht allzuweit vorwärts zu gehen, so bringe ich in Erinnerung, daß vor vierzig bis funfzig Jahren die Oper: der Teufel ist

1 ff. Über die Notwendigkeit, Thunlichkeit u. s. w. Im Herbst 1808 führte die Herrschsucht der Karoline Jagemann, die als Geliebte des Herzogs auf diesen einen bestimmenden Einfluß ausübte, wie früher schon 1797, 1799, 1801 einen Konflikt herbei, der Goethen fast zur Niederlegung der Direktion des Theaters bewogen hätte. Zur Ausgleichung der Schwierigkeiten that er, angeblich auf Rat seiner Frau, den Vorschlag, die Oper, in der die Jagemann herrschen wollte, vom Schauspiel zu trennen. Das Nähere über den Verlauf der Sache ist in den Theater-Akten (abgedruckt in Goethes Briefen an Voigt S. 482—532), ebenda S. 68—72 und bei Wahle S. 313—323 zu finden. Vergl. auch Annalen 1808 und 1809 (Bd. 24, S. 286, Bd. 25, S. 9). — Der Titel ist nach dem Vorbild W. von Biedermanns dem Berichte Goethes vom 7. Dezember 1808 entnommen, in dem er sich erbot, einen Aufsatz über diesen Gegenstand unverzüglich einzureichen, worauf Karl August denselben verlangte, da seine Neugierde auf den Inhalt gespannt sei. Sogleich diktierte Goethe Riemer die vorliegenden Ausführungen. — Der hier gethane Vorschlag drang nicht durch und es blieb schließlich alles mit geringen Änderungen beim alten. — 18 f. daß vor ... erregte. Coffeys „the devil to pay or the wives metamorphosed" war zuerst 1743 deutsch aufgeführt worden, und hatte sich dann seit 1752 in Weißes Übersetzung außerordentliche Beliebtheit errungen, die noch stieg, als 1766 die Operette von Weiße neu bearbeitet und von Hiller komponiert auf der Leipziger Bühne erschien. Siehe Deutsche Nat.-Litt. Bd. 72, S. XX ff. und S. 69 ff.

los zuerst große Sensation erregte, worauf die Hillerschen Opern folgten, bei denen es gar keine Sänger brauchte, um sie ganz leidlich vorzutragen. Die französischen kleinen Operetten, das Milchmädchen und dergleichen, kamen im südlichen Deutschland zuerst auf die Bühne durch Marchand, einen Direktor, der selbst leidlich sang und sich mit Versemachen abgab. Hier hatte die Epoche der Handwerksopern ihren Anfang: die Schmiede, Böttcher, Töpfer erschienen hintereinander; die Aktion des gemeinsten Schauspiels ward durch Musik und Takt etwas veredelt; die ersten schmucklosen italienischen Opern: das gute Mädchen, Robert und Kalliste, die eingebildeten Philosophen, schlossen sich an, und die Direktoren fanden es sehr bequem, mit sehr wenigem Aufwand von Naturell und Talent das Publikum zu unterhalten, ja zu entzücken. Man erinnere sich der Zeit, in welcher ein Ackermann lange auf dem Weimarischen Theater für den ersten Buffo und seine Frau wenigstens als zweite Sängerin gelten mußte. Man erinnere sich der Gattin des Direktor Bellomo, die mit einer leidlichen Stimme, einem völlig oberdeutschen Dialekt und einem unscheinbaren Äußeren mehrere Jahre die ersten Liebhaberinnen vortrug.

Dieser Art, auf eine genügsame Weise sich zu vergnügen, gab Dittersdorf neue Nahrung. Personen aus dem gemeinen Leben, lebhafte Intriguen, allgemein faßlicher Gesang verschafften seinen auf einem Privattheater entstandenen Opern einen allgemeinen Umlauf, und wer in Weimar mag sich nicht gerne

4. Das Milchmädchen und die beiden Jäger, aus dem Französischen des Anseaume von Christian Friedrich Schwan (Mannheim 1772), oder Das Milchmädchen von Baligand, komponiert von Helwig und Agthe. — 5. Marchand. Theobald Marchand (1741—1800), spielte in Mainz, Frankfurt, Hanau, Straßburg und andern, hauptsächlich rheinischen Städten seit 1770. 1777 wurde er zum Direktor des kurfürstlichen Nationaltheaters in Mannheim ernannt und siedelte im folgenden Jahre mit dem Hofe nach München über. — 7 f. Die Schmiede, Böttcher, Töpfer. Der Hufschmied, aus dem Französischen des Baligand und de la Ribardière, von André (Frankfurt a. M. 1772), oder Der Schlosser, Singspiel nach Quetant, von Faber (Frankfurt und Leipzig 1772). — Der Faßbinder. Singspiel aus dem Französischen des Audinot, von Faber (Frankfurt 1773), oder Der Faßbinder, komische Oper, von O. und J. (Goedeke, Grundriß. 2. Aufl. V, 251, Nr. 38). — Der Töpfer, komische Oper von André (Frankfurt 1773). — 10 f. Das gute Mädchen und Robert und Kalliste oder Triumph der Treue sind von Eschenburg aus dem Italienischen übersetzt und 1778 erschienen. — 11. Die eingebildeten Philosophen, komponiert von Paesiello. — 15. Ackermann, Gottfried, Mitglied des Weimarer Theaters von 1784—1791, seine Frau gleichzeitig, dann noch einmal engagiert von 1811—1815. — 17. der Gattin ... Bellomo, während der Dauer seiner Weimarer Direktion (1784—1791) dort thätig. Vergl. Bd. 24, S. 21. Das ungünstige Urteil, das Goethe hier über sie fällt, widerspricht der vielfachen Anerkennung, die diese Sängerin gefunden hat. — 22. Dittersdorf. Karl Ditter von Dittersdorf (1739—1799), einer der hervorragendsten und fruchtbarsten Opernkomponisten seiner Zeit.

des roten Käppchens erinnern, mit dessen heiterer Erscheinung das jetzige Hoftheater eröffnet wurde.

In einem ganz entgegengesetzten, höheren Sinne hatte Mozart durch die Entführung aus dem Serail Epoche gemacht. Diese Oper, noch mehr aber die Zauberflöte, die eigentlich nur den Theatermeistern Mühe machte, wurde unzähligemal wiederholt, und beide brachten das darauf Verwendete reichlich ein, weniger die folgenden Zauberopern, die auch nach und nach alle von der Bühne verschwunden sind.

Indessen hatten sich bei Aufführung solcher Singstücke bessere Stimmen nötig gemacht, eigentliche Sänger wurden engagiert, und je besser sie wurden, je mehr traten sie mit dem Schauspiel außer Verhältnis. Auch unser Theater war glücklich genug, manche zu besitzen, bis wir endlich in der letzten Zeit das Singspiel auf einem Gipfel sahen, wo es wohl verdiente, eine Anstalt für sich zu heißen. Ich brauche nur einiger Aufführungen: der Müllerin, der Camilla, der Wegelagerer zu gedenken, und man wird mich alles andern Beweises überheben.

Indessen hatte aber auch in Rücksicht auf die innere Einrichtung, besonders was Vorbereitung und Proben betrifft, die Oper das Übergewicht über das Schauspiel genommen. Jene braucht ihrer Natur nach mehr Proben als dieses; aber bei uns waren sie ganz außer allem Verhältnis. Man unternahm, es ist wahr, schwere Opern; aber man brachte sie meiner Überzeugung nach viel zu langsam zustande, und wenn auch dies nicht zu ändern gewesen wäre, so wiederholte man eine endlich mit so viel Mühe und Aufopferung zu Stand gekommene Oper nicht oft genug, nicht einmal so oft, daß das Publikum hätte damit bekannt werden und ihr Geschmack abgewinnen können. Singspiele, welche lange gelegen, bedurften gleichfalls vieler Proben, und weil es meist solche waren, in welchen Chöre und Statisten nötig sind, so wurden die Schauspieler dabei gleichfalls fatigiert, und es war bei uns zuletzt fast herkömmlich, daß, weil der Sonnabend brillant sein sollte, Montag und Mittwoch vernachlässigt, ja oft dem Zu-

1 f. des roten Käppchens ... wurde. Das rote Käppchen, Musik von Dittersdorf, Text bearbeitet von Vulpius, erschien erst einen Monat nach der Eröffnungsvorstellung, am 7. Juni 1791 auf der Weimarer Bühne. — 17. Die Müllerin von Paesiello, aufgeführt am 11. November 1797. — Camilla von Paer, aufgeführt am 23. Januar 1802. — Die Wegelagerer von demselben, aufgeführt am 19. Dezember 1807. — 33 f. weil der Sonnabend ... vernachlässigt. Montag und Mittwoch wurden in der Regel Schauspiele, Sonnabend Opern gegeben.

fall überlassen wurden; denn indem man bedeutende Stücke an diesen Tagen nicht geben wollte, um sie einen Sonnabend zu bringen, wenn die Oper ebenfalls fehlte, indem man Personen, welche zugleich im Schauspiel und in der Oper bedeutend sind, des Mittwochs nicht zumuten konnte, eine starke Rolle vorzutragen, so kam in die monatlichen, ja wöchentlichen Austeilungen, wobei man unmöglich alle und jede wechselseitigen Verhältnisse stets vor Augen haben konnte, ein solches Schwanken, das der Direktion höchst verdrießlich sein mußte und von Hof und Publikum oft genug unangenehm empfunden ward.

Der Vorschlag, Schauspiel und Oper zu trennen, hat daher den Hauptzweck, beide Gattungen auf sich selbst zu weisen, um jede separat zu ihrer Pflicht anhalten zu können. Sobald der Schauspieler ohne Zerstreuung seine Zeit der Erlernung neuer Stücke, der Repetition älterer widmen kann, sobald man festsetzt, daß Sonnabends gewiß Oper sein werde, so hat der Schauspieler den Donnerstag, Freitag, Sonnabend und Sonntag vor sich, um Montag und Mittwochs ehrenvoll und zur Freude der Zuschauer zu erscheinen. Austeilungen können auf einen Monat gemacht werden und müssen gehalten werden. Von Zeit zu Zeit eintretende Unmöglichkeiten sind von keiner Bedeutung, wenn nur nicht jeden Augenblick die Willkür waltet.

Man bedenke hier vor allen Dingen, daß der Hauptzweck unsers Theaters sei, dreimal die Woche bedeutende, gefällige Vorstellungen zu geben. Darauf muß man losgehen, alles Andere sind Nebensachen.

Durch die Trennung des Schauspiels von der Oper kann bei uns dieser Zweck ganz allein erreicht werden. Die Hauptursachen sind oben schon angedeutet; es liegen aber noch andre im Hintergrund, welche sich zu künftiger, vielleicht nur mündlicher Mitteilung qualifizieren. Wollte man eine solche Scheidung im Augenblicke streng machen, so würde sich finden, daß das Schauspiel wohl ohne die Oper, die Oper aber nicht ohne das Schauspiel bestehen könnte. Man lasse daher vorerst diejenigen, die eigentlich als Schauspieler anzusehen sind, wie Unzelmann und Deny, bei der Oper mitwirken, nur gehe man aufs schärfste zu Rate, wie die Proben vermindert und das Einstudieren einer

35. Unzelmann, der Sohn der oben (S. 715, Z. 20) genannten Freundin Goethes, in Weimar 1802—1821. — 36. Deny, von 1805—1822 in Weimar engagiert.

Oper beschleunigt werden könne, damit solche Personen nicht mehr als billig von ihrer Obliegenheit beim Schauspiel abgehalten werden.

Das Zweite, was einer Trennung entgegen zu stehen scheint, ist, daß man bei Oper und Schauspiel wechselseitig Statisten und respektive Choristen gemacht hat. Dieses alte Recht der Direktionen, die besten Schauspieler und Sänger zu den geringsten Funktionen zu beordern, ist für einen Entrepreneur, besonders für einen herumziehenden, von Bedeutung, und man hat sich es bisher bei der Kommission, welche in jene Stelle eintrat, ganz wohl gefallen lassen. Untersucht man aber genau, wie viel man davon nachgelassen, wie mancher wo nicht ausdrücklich, doch stillschweigend, wo nicht für immer, doch öfter dispensiert und freigelassen, so zeigt sich, daß es in der Ausübung keineswegs so viel, als man glaubt, releviere.

Das Schauspiel so wie die Oper würden künftig noch immer in sich selbst Statisten machen. Bei der Oper sind die Chorschüler gegenwärtig, und wenn man zu den subalternen Sängerinnen, die anfangs noch bei der Oper mitwirken möchten, einige Mädchen aus der Stadt heranzieht, so würde nichts verloren und viel gewonnen sein.

Überhaupt müßte es leichter sein als jemals, sich ein stehendes Chor zu bilden, da durch den Einfluß der großen Berliner Singakademie sich überall Privatgesellschaften bilden, die eine Freude darin finden, mehrstimmige Gesänge auszuführen. In Berlin selbst haben sich mehrere solche Privatchöre gebildet; in Halle, Leipzig, Jena, Weimar sind sie auch schon entstanden, und es bedürfte bei uns nur ein Geringes, um eine solche Neigung weiter zu verbreiten. Noch nie ist ein Zeitpunkt günstiger gewesen als der gegenwärtige.

Es möchte unfreundlich aussehen, wenn ich hier umständlich ausführen wollte, wie vorzüglichere Sänger, wenn man sie zum Chorgesange fordert, zwar erscheinen, um nicht gestraft zu werden, aber keinen Laut von sich geben, welches man nicht eben so gut als eine Abwesenheit beweisen konnte.

Daß noch manches bei einer neuen Einrichtung wird zu bedenken, daß noch manches wird zu thun sein, bis die beiden ge-

5ff. Dieses alte ... gefallen lassen. Vergl. Genast, Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers. Leipzig 1862. Bd. 1, S. 95 Anm. — 16f. Bei der Oper ... gegenwärtig. Vergl. C. A. Burkhardt, Herder und Goethe über die Mitwirkung der Schule beim Theater (Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte 1, 435ff.). — 22f. Berliner Singakademie. Sie entstand aus einem kleinen Gesangverein, der seit 1789 seine Übungen betrieb, im Jahre 1792. Nach dem Tode des Begründers Fesch leitete seit 1800 Goethes Freund Zelter die Singakademie.

trennten Abteilungen des Theaters sich in sich selbst runden und konsolidieren, liegt in der Natur der Sache. Was wegen Lauchstädt zu thun sei, wird gefragt werden, worauf sich aber auch recht gut wird antworten lassen.

Führt man aber die Oper wieder mehr zum Gesang, das Schauspiel mehr zur Rezitation und Deklamation zurück, so wird die Anstalt nach innen und nach außen gewinnen und die Kasse gewiß nichts verlieren. Schon wenn die Montage und Mittwoche bedeutender werden, so muß eine erhöhte Einnahme an diesen Tagen schon manchen Sonnabendstatisten bezahlen. Es giebt noch andere Vorschläge zu Erhöhung der Einnahme, und gewiß, wenn mehr Einheit und Einigkeit in die verschiedenen Gliederungen der neuen Einrichtung gebracht worden, so lassen sich manche faux-frais vermeiden, deswegen mir selbst höchst angenehm ist, daß jemand mit frischem Blick zu den Kassegeschäften hinzutritt.

Ganz unschätzbar aber für den raschern Gang der Geschäfte, für bessere Disziplin und so vieles Andere ist bei der neuen Maßregel, daß die Wöchnerschaft aufgehoben werde. Genast würde allein bei dem Schauspiel, Becker allein bei der Oper angestellt, und man wüßte genau, was man von jedem zu erwarten und zu fordern hätte, und jeder könnte sich mit dem, was er leistet, besonders und persönlich Ehre machen.

So viel zur allgemeinen Einleitung des Vorschlags. Zu weiterer Aufklärung und näherer Bestimmung desselben würde ich unterthänigst bitten, Durchlaucht geruhten, auf Unterzeichneten, auf den Hofkammerrat Kirms und den Rat Kruse ein Kommissorium zu stellen bloß zu dem Zwecke, die Sache von allen Seiten durchzudenken und zu bearbeiten, wobei die bekannt gewordenen gnädigsten Intentionen im Auge behalten und die übrigen Einrichtungen so weit als möglich ins Detail verfolgt würden. Ein Aufsatz deshalb würde baldmöglichst mit unterthänigstem Bericht einzureichen und Serenissimi höchste Entschließung abzuwarten sein.

Weimar, den 9. Dezember 1808. Goethe.

---

2 f. Lauchstädt, wo die Weimarer Truppe alljährlich spielte. Dorthin konnte ein Chor, wie ihn Goethe vorgeschlagen, natürlich nicht folgen. — 18. die Wöchnerschaft. Seit Ostern 1793 bestand die Einrichtung, daß die Regisseure, die sogenannten Wöchner, jede Woche in der Leitung der Proben und Darstellungen, auswärts auch der Geschäfte abwechselten. Das Institut wurde entgegen dem Vorschlage Goethes bis zu der Niederlegung seiner Direktion beibehalten. Ebenso lange fungierte darin auch der hier genannte Genast.

Leipziger Theater.

(1765—1768.)

(Goethes Werke. Zweiter Band. Zweiter Teil. Stuttgart 1837. S. 644—645.)

Auf dem neuerbauten Theater erhielt natürlicherweise das Schauspiel neue Aufmunterung und Belebung. Die Kochische Gesellschaft hatte Verdienst genug, um das Publikum zu beschäftigen und zu unterhalten. Man wollte ein deutsches Theater auch mit einem patriotischen Stück anfangen und wählte, oder vielmehr man nahm hiezu den Hermann von Schlegel, der nun freilich ungeachtet aller Tierhäute und anderer animalischen Attribute sehr trocken ablief; und ich, der ich gegen alles, was mir nicht gefiel oder mißfiel, mich sogleich in eine praktische Opposition setzte, dachte nach, was man bei so einer Gelegenheit hätte thun sollen. Ich glaubte einzusehen, daß solche Stücke in Zeit und Gesinnung zu weit von uns ablägen, und suchte nach bedeutenden Gegenständen in der spätern Zeit, und so war dieses der Weg, auf dem ich einige Jahre später zu Götz von Berlichingen gelangte. Koch, der Direktor, war durch sein hohes Alter von der Bühne dispensiert. Ich habe ihn nur zweimal in dem obgedachten Hermann und dann einmal als Crispin gesehen, wo er noch eine

1. Leipziger Theater. Diese Darstellung gehört in das achte Buch von „Dichtung und Wahrheit", an die Stelle, wo der Eröffnung des neuen Leipziger Theaters gedacht ist, Bd. 18, S. 128 f. Weshalb Goethe sie fortgelassen hat, ist nicht klar. — 5 f. Die Kochische Gesellschaft. Der Theaterdirektor Heinrich Gottfried Koch (1703—1775) hatte am 15. Februar 1749 das sächsische Privileg erhalten und spielte daraufhin seit dem 6. Juli 1750 mit kurzen Unterbrechungen in Leipzig bis 1756. Seit 1763 war er wieder in Leipzig thätig und spielte von nun an während der Messen hier, die übrige Zeit in Dresden, bis zur Eröffnung des neuen Leipziger Theaters am 6. Oktober 1766. Erst der Leipziger Studententumult von 1768 und die infolge dessen angeordnete Einschränkung der Aufführungen vertrieb ihn. Er ging nach Weimar, dann nach Berlin, kehrte aber auch nach Leipzig wiederholt zurück.

trockene Heiterkeit und eine gewisse künstlerische Gewandtheit zu zeigen wußte. Brückner, als erster Liebhaber, hatte unsern ganzen Beifall, weniger Demoiselle Steinbrecher, welche uns als Liebhaberin zu kalt schien. Eine Madame Starke war in den Mutterrollen wohl aufgenommen. Der übrigen Gestalten erinnere ich mich nicht mehr, aber desto besser des lebhaften Eindrucks, den eine Demoiselle Schulze auf uns machte, die mit ihrem Bruder, dem Ballettmeister, bei uns anlangte. Sie war nicht groß, aber nett; schöne schwarze Augen und Haare; ihre Bewegungen und Rezitation vielleicht zu scharf, aber doch durch die Anmut der Jugend gemildert. Sie zog uns in die Bühne, so oft sie spielte, und ihre Darstellung von Romeo und Julie von Weiße ist mir noch ganz gegenwärtig, besonders wie sie in dem weißen Atlaskleide aus dem Sarge stieg und sich sodann der Monolog bis zur Vision, bis zum Wahnsinn steigert. Wenn sie die Ottern, welche sie an sich hinaufkriechend wähnte, mit lebhafter Bewegung der Hand wegzuschleudern schien, war ein unendliches Beifallklatschen ihr Lohn; ja, sie hatte durch ihre tragischen Tugenden uns dergestalt gewonnen, daß wir sie in keiner mindern Rolle, am wenigsten aber als Tänzerin sehen wollten und sie davon sogar in kleinen ausgestreuten Versen abzumahnen gedachten. Die nachher als Mara so bekannt gewordene Schmehling befand sich mit ihrem Vater gleichfalls in Leipzig und erregte allgemeine Bewunderung. Dagegen hatte Korona Schröter, ob sie gleich mit jener es nicht an Stimme und Talent aufnehmen konnte, wegen ihrer schönen Gestalt, ihres vollkommen sittlichen Betragens und ihres ernsten, anmutigen Vortrags eine allgemeine Empfindung erregt, welche sich, je nachdem die Personen waren, mehr oder weniger als Neigung, Liebe, Achtung oder Verehrung zu äußern pflegte. Verschiedene ihrer Anbeter machten mich zum

2. Johann Gottfried Brückner (1730—1786), durch Lessing zur Bühne geführt, seit 1753 die erste Kraft der Kochschen Truppe. — 3. Karoline Elisabeth Steinbrecher (geboren 1731 (33?), die Nichte Eckhofs, genannt „die deutsche Favart“. Sie war in Leipzig die erste Miß Sara Sampson, in Berlin die erste Emilia Galotti. — In den Drucken vor der Hempelschen Ausgabe lautet der Name fälschlich „Steinberger“. — 4. Johanne Christiane Starke (geboren 1732) spielte Mütterrollen. Besonders gerühmt wurde ihre Claudia in „Emilia Galotti“. — 7. Karoline Schulze (1743—1815), vortreffliche Schauspielerin, später am Hoftheater in Gotha und mit Bellomos Gesellschaft in Weimar, wo sie sich bald von der Bühne zurückzog und, von allen geachtet, ihr Leben beschloß. — 22 ff. Über die Schmehling und Korona Schröter siehe S. 798, Z. 5 und 20 ff. Anm. Gertrud Elisabeth Schmehling (1749—1833) und Korona Schröter (1748—1802), berühmte Sängerinnen, die letztere seit 1776 in Weimar in inniger Verbindung mit Goethe.

Vertrauten und erbaten sich meine Dienste, wenn sie irgend ein Gedicht zu Ehren ihrer Angebeteten heimlich wollten drucken und ausstreuen lassen. Beide, die Schröter und Schmehling, habe ich oft in Hasseschen Oratorien neben einander singen hören, und die Wagschalen des Beifalls standen für beide immer gleich, indem bei der einen die Kunstliebe, bei der andern das Gemüt in Betrachtung kam.

Deutsches Theater.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 49. Band. 1833. S. 168—172.)

Das Theater ist in dem modernen bürgerlichen Leben, wo durch Religion, Gesetze, Sittlichkeit, Sitte, Gewohnheit, Verschämtheit und so fort der Mensch in sehr enge Grenzen eingeschränkt ist, eine merkwürdige und gewissermaßen sonderbare Anstalt.

Zu allen Zeiten hat sich das Theater emanzipiert, sobald es nur konnte, und niemals war seine Freiheit oder Frechheit von langer Dauer. Es hat drei Hauptgegner, die es immer einzuschränken suchen: die Polizei, die Religion und einen durch höhere sittliche Ansichten gereinigten Geschmack.

Die gerichtliche Polizei machte den Persönlichkeiten und Zoten auf dem Theater bald ein Ende. Die Puritaner in England schlossen es auf mehrere Jahre ganz. In Frankreich wurde es durch die Pedanterie des Kardinal Richelieu gezähmt und in seine gegenwärtige Form gedrängt, und die Deutschen haben, ohne es

1. Deutsches Theater. Der Aufsatz ist ein später fortgelassenes Stück des dreizehnten Buches von „Dichtung und Wahrheit", entstanden 1812—1813. In der Weimarischen Ausgabe Bd. 28, S. 369 ist ein Schema dazu abgedruckt, das offenbar der Ausführung in unserer Darstellung entspricht, die allerdings im zweiten Teile wesentlich kürzer geraten ist. Es lautet: Theater. Konflikt des Wässrigen, Gleichgültigen, Kalten mit dem Burlesken und Übertriebenen. Gottsched und die Neuberinn. Der Teufel ist los. Rostens Epistel. — Die Geistlichkeit und die Moralisten bedrängen das Theater von einer andern Seite. Um gegen diese Face zu machen, müssen die Verteidiger des Theaters zu viel nachgeben, um es nicht allein unschuldig, sondern auch zur Sittenschule zu machen. Wirkung dieses Konfliktes. — Noch eine Ursache das Theater sittlicher und gleichgültiger zu machen: Die Schauspieler wollen sich aus ihrem verächtlichen Zustande erheben und sich mit einer gewissen Würde produzieren. Eckhoffs Persönlichkeit. Übersetzung der französischen Dramen, des Essighändlers u. s. w. Frühere Tendenz gegen das englische Gräßliche. Kaufmann von London. Miß Sara Sampson. Schröders Persönlichkeit. Englische Lustspiele nachgebildet. Shakspear nachgebildet. Ifflands Persönlichkeit. Naturalistische Epoche. Die Bürger, Bauern und dergl. als redliche Leute; und weil man doch Schelmen braucht, so müssen die Minister-Hofleute, Justizbeamten diese Rollen übernehmen. Dies geht durch die Ifflandischen, sogar durch die ersten Schillerischen Stücke. Kotzebue. Die Jäger. Der deutsche Hausvater von Gemmingen. Mehreres von diesem Autor. Brandes. Nicht mehr als sechs Schüsseln und die übrigen Stücke dieses Verfassers.

zu wollen, nach den Anforderungen der Geistlichkeit ihre Bühne gebildet. Folgendes mag diese Behauptung erläutern.

Aus rohen und doch schwachen, fast puppenspielartigen Anfängen hätte sich das deutsche Theater nach und nach durch verschiedene Epochen zum Kräftigen und Rechten vielleicht durchgearbeitet, wäre es im südlichen Deutschland, wo es eigentlich zu Hause war, zu einem ruhigen Fortschritt und zur Entwickelung gekommen; allein der erste Schritt, nicht zu seiner Besserung, sondern zu einer sogenannten Verbesserung, geschah im nördlichen Deutschland von schalen und aller Produktion unfähigen Menschen. Gottsched fand zwar noch Widerstand. Die famose Epistel von Rost zeigt, daß gute Köpfe es doch wohl auch gerne sehen mochten, wenn der Teufel manchmal auf dem Theater los war; allein Leipzig war schon ein Ort von sehr gebundner protestantischer Sitte, und Gottsched hatte durch sein Übersetzungswesen schon so sehr in die Breite gearbeitet, daß er die Bühne für eine Zeit lang genugsam versehen konnte. Und warum sollte man dasjenige, was Franzosen und Engländer billigten, nicht auch in einer schwachen Nachbildung sich auf dem deutschen Theater gefallen lassen!

Zu dieser Zeit nun, als der seichte Geschmack den deutschen Schauspieler zu zähmen und die privilegierten Spaßmacher von den Brettern zu verbannen suchte, fingen die noch nördlichern Hamburgischen Pfarrer und Superintendenten einen Krieg gegen das Theater überhaupt zu erregen an. Es entstand schon vorher die Frage, ob überall ein Christ das Theater besuchen dürfe, und die Frommen waren selbst unter einander nicht einig, ob man die Bühne unter die gleichgültigen (adiaphoren) oder völlig zu verwerfenden Dinge rechnen solle. In Hamburg brach aber der Streit hauptsächlich darüber los, inwiefern ein Geistlicher selbst das Theater besuchen dürfe, woraus denn gar bald die Folge gezogen werden konnte, daß dasjenige, was dem Hirten nicht zieme, der Herde nicht ganz ersprießlich sein könne.

Dieser Streit, der von beiden Seiten mit vieler Lebhaftigkeit geführt wurde, nötigte leider die Freunde der Bühne, diese der höhern Sinnlichkeit eigentlich nur gewidmete Anstalt für eine sittliche auszugeben. Sie behaupteten, das Theater könne lehren und bessern und also dem Staat und der Gesellschaft unmittelbar nutzen. Die Schriftsteller selbst, gute wackere Männer aus dem

bürgerlichen Stande, ließen sich's gefallen und arbeiteten mit deutscher Biederkeit und gradem Verstande auf diesen Zweck los, ohne zu bemerken, daß sie die Gottschedische Mittelmäßigkeit durchaus fortsetzten und sie, ohne es selbst zu wollen und zu wissen, perpetuierten.

Ein Drittes hat sodann auf eine fortdauernde und vielleicht nie zu zerstörende Mittelmäßigkeit des deutschen Theaters gewirkt. Es ist die ununterbrochene Folge von drei Schauspielern, welche, als Menschen schätzbar, das Gefühl ihrer Würde auch auf dem Theater nicht aufgeben konnten und deshalb mehr oder weniger die dramatische Kunst nach dem Sittlichen, Anständigen, Gebilligten und wenigstens scheinbar Guten hinzogen. Eckhofen, Schrödern und Ifflanden kam hierin sogar die allgemeine Tendenz der Zeit zu Hülfe, die eine allgemeine An- und Ausgleichung aller Stände und Beschäftigungen zu einem allgemeinen Menschenwerte durchaus im Herzen und im Auge hatten.

Die Sentimentalität, die Würde des Alters und des Menschenverstandes, das Vermitteln durch vortreffliche Väter und weise Männer nahm auf dem Theater überhand. Wer erinnert sich nicht des Essighändlers, des Philosophen ohne es zu wissen, des ehrlichen Verbrechers und so vieler verwandten Stücke?

Das Einzelne, was gedachte Männer in den verschiedenen Epochen gewirkt, werden wir an Ort und Stelle einführen. Hier sei genug, auf das Allgemeine hingedeutet zu haben.

Wenn man sich in den letzten Zeiten fast einstimmig beklagt und eingesteht, daß es kein deutsches Theater gebe, worin wir keineswegs mit einstimmen, so könnte man auf eine weniger paradoxe Weise aus dem, was bisher vorgegangen, wie uns dünkt, mit größter Wahrscheinlichkeit darthun, daß es gar kein deutsches Theater geben werde noch geben könne.

---

20 f. des Essighändlers ... Verbrechers. Der Essighändler, Drama in drei Aufzügen von Mercier, wiederholt ins Deutsche übersetzt; Der Philosoph ohne es zu wissen, Schauspiel in fünf Aufzügen von Sedaine, übersetzt von Pfeffel; Der edle Verbrecher, Schauspiel in fünf Aufzügen von Langredo, übersetzt von Leonini.

Über das deutsche Theater.

(Morgenblatt 1815. Nr. 85 und 86. Den 10. und 11. April.)

Zu einer Zeit, wo das deutsche Theater als eine der schönsten Nationalthätigkeiten aus trauriger Beschränkung und Verkümmerung wieder zu Freiheit und Leben hervorwächst, beeifern sich wohldenkende Direktoren, nicht allein einer einzelnen Anstalt im stillen ernstlich vorzustehen, sondern auch durch öffentliche *Mitteilungen* ins Ganze zu wirken. Dichter, Schauspieler, Direktion und Publikum werden sich immer mehr untereinander verständigen und im Genuß des Augenblicks nicht vergessen, was die Vorfahren geleistet. Nur auf ein Repertorium, welches ältere Stücke enthält, kann sich eine Nationalbühne gründen. Möge Nachstehendes eine günstige Aufnahme erfahren und so des Verfassers Mut belebt werden, mit ähnlichen Äußerungen nach und nach hervorzutreten.

Ein Vorsatz Schillers, und was daraus erfolget.

Als der verewigte *Schiller* durch die Gnade des Hofs, die Gunst der Gesellschaft, die Neigung der Freunde bewogen ward, seinen Jenaischen Aufenthalt mit dem Weimarischen zu vertauschen und der Eingezogenheit zu entsagen, der er sich bisher ausschließlich gewidmet hatte, da war ihm besonders die Weimarische Bühne vor Augen, und er beschloß, seine Aufmerksamkeit auf die Vorstellungen derselben scharf und entschieden zu richten.

Und einer solchen Schranke bedurfte der Dichter; sein außerordentlicher Geist suchte von Jugend auf die Höhen und Tiefen,

1. *Über das deutsche Theater.* Dieser Aufsatz wird wohl mit demjenigen identisch sein, dessen am 17. Mai 1813 (in Teplitz) das Tagebuch Erwähnung thut: „Deutsches Theater schematisiert." Er erschien gerade in dem Zeitpunkt, als das Weimarer Theater nach Goethes Ansicht die höchste Stufe seiner Entwickelung erreicht hatte. — 18. *seinen Jenaischen ... vertauschen.* Am 3. Dezember 1799.

seine Einbildungskraft, seine dichterische Thätigkeit führten ihn ins Weite und Breite, und so leidenschaftlich er auch hierbei verfuhr, konnte doch bei längerer Erfahrung seinem Scharfblick nicht entgehen, daß ihn diese Eigenschaften auf der Theaterbahn notwendig irre führen müßten.

In Jena waren seine Freunde Zeugen gewesen, mit welcher Anhaltsamkeit und entschiedener Richtung er sich mit Wallenstein beschäftigte. Dieser vor seinem Genie sich immer mehr ausdehnende Gegenstand ward von ihm auf die mannigfaltigste Weise aufgestellt, verknüpft, ausgeführt, bis er sich zuletzt genötigt sah, das Stück in drei Teile zu teilen, wie es darauf erschien; und selbst nachher ließ er nicht ab, Veränderungen zu treffen, damit die Hauptmomente im Engern wirken möchten, da denn die Folge war, daß der Tod Wallensteins auf allen Bühnen und öfter, das Lager und die Piccolominis nicht überall und seltner gegeben wurden.

Don Carlos war schon früher für die Bühne zusammengezogen, und wer dieses Stück, wie es jetzt noch gespielt wird, zusammenhält mit der ersten gedruckten Ausgabe, der wird anerkennen, daß Schiller, wie er im Entwerfen seiner Plane unbegrenzt zu Werke ging, bei einer spätern Redaktion seiner Arbeiten zum theatralischen Zweck durch Überzeugung den Mut besaß, streng, ja unbarmherzig mit dem Vorhandenen umzugehen. Hier sollten alle Hauptmomente vor Aug' und Ohr in einem gewissen Zeitraume vorübergehen. Alles Andere gab er auf, und doch hat er sich nie in den Raum von drei Stunden einschließen können.

Die Räuber, Kabale und Liebe, Fiesko, Produktionen genialer jugendlicher Ungeduld und Unwillens über einen schweren Erziehungdruck, hatten bei der Vorstellung, die besonders von Jünglingen und der Menge heftig verlangt wurde, manche Veränderung erleiden müssen. Über alle dachte er nach, ob es nicht möglich würde, sie einem mehr geläuterten Geschmack, zu welchem er sich herangebildet hatte, anzuähnlichen. Er pflog hierüber mit

17 ff. Don Carlos ... umzugehen. In dem ersten Drucke in der „Thalia" zählte der „Don Carlos" bis zum neunten Auftritt des dritten Aktes 4140 Verse, in der ersten Ausgabe von 1787 im ganzen 6288 Verse, in der Ausgabe von 1801 nur noch 5370 Verse. Die Striche, durch welche Schiller den Umfang des Stückes so bedeutend verringerte, sind zum Teil sehr störend. — 26. in den Raum von drei Stunden, den durchschnittlichen Umfang eines Theaterabends.

sich selbst in langen schlaflosen Nächten, dann aber auch an heitern Abenden mit Freunden einen liberalen und umständlichen Rat.

Hätte jene Beratungen ein Geschwindschreiber aufbewahrt, so würde man ein merkwürdiges Beispiel produktiver Kritik besitzen. Um desto angenehmer wird Einsichtigen die Selbstunterhaltung Schillers über den projektierten und angefangnen Demetrius entgegenkommen, welches schöne Dokument prüfenden Erschaffens uns im Gefolg seiner Werke aufbewahrt ist. Jene oben benannten drei Stücke jedoch wollte man nicht anrühren, weil das daran Mißfällige sich zu innig mit Gehalt und Form verwachsen befand und man sie daher auf gut Glück der Folgezeit, wie sie einmal aus einem gewaltsamen Geist entsprungen waren, überliefern mußte.

Schiller hatte nicht lange in so reifen Jahren einer Reihe von theatralischen Vorstellungen beigewohnt, als sein thätiger, die Umstände erwägender Geist, ins Ganze arbeitend, den Gedanken faßte, daß man dasjenige, was man an eignen Werken gethan, wohl auch an fremden thun könne; und so entwarf er einen Plan, wie dem deutschen Theater, indem die lebenden Autoren für den Augenblick fortarbeiteten, auch dasjenige zu erhalten wäre, was früher geleistet worden; der einnehmende Stoff, der anerkannte Gehalt solcher Werke sollte einer Form angenähert werden, die teils der Bühne überhaupt, teils dem Sinn und Geist der Gegenwart gemäß wäre. Aus diesen Betrachtungen entstand in ihm der Vorsatz, Ausruhestunden, die ihm von eignen Arbeiten übrig blieben, in Gesellschaft übereindenkender Freunde planmäßig anzuwenden, daß vorhandene bedeutende Stücke bearbeitet und ein Deutsches Theater herausgegeben würde, sowohl für den Leser, welcher bekannte Stücke von einer neuen Seite sollte kennen lernen, als auch für die zahlreichen Bühnen Deutschlands, die dadurch in den Stand gesetzt würden, denen oft leichten Erzeugnissen des Tags einen festen altertümlichen Grund ohne große Anstrengung unterlegen zu können.

Damit nun aber das Deutsche Theater auf echt deutschen Boden gegründet werden möge, war Schillers Absicht, zuerst

6. Demetrius. Die ausgeführten Partieen wurden zuerst 1815 von Körner im zwölften Bande seiner Schiller-Ausgabe veröffentlicht. Er fügte ein Schema des Stückes hinzu, das von ihm nach Schillers Entwürfen zusammengestellt war und lange Zeit für ein eignes Produkt des Dichters gegolten hat. — 35 f. Schillers Absicht ... zu bearbeiten. An Goethe 20. Mai 1803: „Die Herrmannsschlacht habe ich gelesen, und mich

Hermanns Schlacht von Klopstock zu bearbeiten. Das Stück wurde vorgenommen und erregte schon bei dem ersten Anblick manches Bedenken. Schillers Urteil war überhaupt sehr liberal, aber zugleich frei und streng. Die ideellen Forderungen, welche Schiller seiner Natur nach machen mußte, fand er hier nicht befriedigt, und das Stück ward bald zurückgelegt. Die Kritik auf ihrem gegenwärtigen Standpunkte bedarf keines Winkes, um die Bestimmunggründe zu entfalten.

Gegen Lessings Arbeiten hatte Schiller ein ganz besonderes Verhältnis; er liebte sie eigentlich nicht, ja Emilie Galotti war ihm zuwider; doch wurde diese Tragödie sowohl als Minna von Barnhelm in das Repertorium aufgenommen. Er wandte sich darauf zu Nathan dem Weisen, und nach seiner Redaktion, wobei er die Kunstfreunde gern mitwirken ließ, erscheint das Stück noch gegenwärtig und wird sich lang erhalten, weil sich immer tüchtige Schauspieler finden werden, die sich der Rolle Nathans gewachsen fühlen. Möge doch die bekannte Erzählung, glücklich dargestellt, das deutsche Publikum auf ewige Zeiten erinnern, daß es nicht nur berufen wird, um zu schauen, sondern auch, um zu hören und zu vernehmen. Möge zugleich das darin ausgesprochene göttliche Duldungs- und Schonungsgefühl der Nation heilig und wert bleiben.

Die Gegenwart des vortrefflichen Iffland (1796) gab Gelegenheit zu Abkürzung Egmonts, wie das Stück noch bei uns und an einigen Orten gegeben wird.

Daß auch Schiller bei seiner Redaktion grausam verfahren,

zu meiner großen Betrübnis überzeugt, daß sie für unsern Zweck völlig unbrauchbar ist. Es ist ein kaltes, herzloses, ja fratzenhaftes Produkt, ohne Anschauung für den Sinn, ohne Leben und Wahrheit, und die paar rührenden Situationen, die es enthält, sind mit einer Gefühllosigkeit und Kälte behandelt, daß man indigniert wird." Goethe antwortete am 22. Mai: „Herrmann und sein Gefolge hat sich also schlecht exhibiert. Das Goldne Zeitalter hat seine Nachkömmlinge nicht sonderlich versorgt." — Über die Herrmannsschlacht siehe D. Nat.-Litt. Bd. 48, S. 3 ff.

10. Emilie Galotti. Das Lessingsche Trauerspiel war bereits vor Schillers Teilnahme an der Weimarer Bühne wiederholt gegeben worden. Während er in Weimar wohnte, erschien es auf dem dortigen Theater nur einmal, am 26. September 1801. — 11 f. Auch Minna von Barnhelm wurde nur ein einziges Mal unter Schillers Augen, und zwar unmittelbar nach der „Emilia Galotti", am 1. Oktober 1801 aufgeführt. — 13. Nathan der Weise wurde durch die Weimarer Aufführung in Schillers Einrichtung, zuerst am 28. November 1801, der deutschen Bühne gewonnen. Über Schillers Bearbeitung siehe D. Nat.-Litt. Bd. 124, S. 325 ff. — 23. Die Gegenwart ... Iffland. Siehe oben S. 714, Z. 1 Anm. — 24. Abkürzung Egmonts. Siehe D. Nat.-Litt. Bd. 124, S. 243 ff. Vergl. W. Barewicz, Goethes Egmont mit Schillers Bühnenbearbeitung zusammengestellt. Progr. Lemberg 1892 und Goethes Brief an Friederike Unzelmann vom 16. Dezember 1800 (Wahle S. 125).

davon überzeugt man sich bei Vergleichung nachstehender Scenenfolge mit dem gedruckten Stücke selbst. Die persönliche Gegenwart der Regentin z. E. vermißt unser Publikum ungern; und doch ist in Schillers Arbeit eine solche Konsequenz, daß man nicht gewagt hat, sie wieder einzulegen, weil andre Mißverhältnisse in die gegenwärtige Form sich einschleichen würden.

Egmont.

Erster Aufzug.

Auf einem freien Platz Armbrustschießen. Bei Gelegenheit daß einer von Egmonts Leuten durch den besten Schuß sich zum Schützenkönige erhebt, seine Gesundheit sowie die Gesundheiten der Herrschaften getrunken werden, kommen die öffentlichen Angelegenheiten zur Sprache, nebst den Charakteren der höchsten und hohen Personen. Die Gesinnungen des Volks offenbaren sich. Andre Bürger treten auf; man wird von den entstandnen Unruhen unterrichtet. Zu ihnen gesellt sich ein Advokate, der die Privilegien des Volks zur Sprache bringt; hieraus entstehen Zwiespalt und Händel; Egmont tritt auf, besänftigt die Männer und bedroht den Rabulisten. Er zeigt sich als beliebter und geehrter Fürst.

Zweiter Aufzug.

Egmont und sein Geheimschreiber, bei dessen Vorträgen die liberale, freie, kühne Denkart des Helden sich offenbart. Hierauf sucht Oranien seinem Freunde Vorsicht einzuflößen, aber vergebens, und, da man die Ankunft des Herzogs Alba vernimmt, ihn zur Flucht zu bereden, abermals vergebens.

Dritter Aufzug

Die Bürger in Furcht des Bevorstehenden; der Rabulist weissagt Egmonts Schicksal; die spanische Wache tritt auf, das Volk stiebt auseinander.

In einem bürgerlichen Zimmer finden wir Klärchen mit ihrer Liebe zu Egmont beschäftigt. Sie sucht die Neigung ihres Liebhabers Brackenburg abzulehnen; fährt fort in Freud' und Leid an ihr Verhältnis mit Egmont zu denken; dieser tritt ein, und nun ist nichts anders als Liebe und Lust.

Vierter Aufzug.

Palast. Albas Charakter entwickelt sich in seinen Maßregeln. Ferdinand, dessen natürlicher Sohn, den die Persönlichkeit Egmonts anzieht, wird, damit er sich an Grausamkeiten gewöhne, beordert, diesen gefangen zu nehmen. Egmont und Alba im Gespräch, jener offen, dieser zurückhaltend und zugleich anreizend. Egmont wird gefangen genommen. Brackenburg in der Dämmerung auf der Straße; Klärchen will die Bürger zur Befreiung Egmonts aufregen, sie entfernen sich furchtsam; Brackenburg, mit Klärchen allein, versucht sie zu beruhigen, aber vergeblich.

Fünfter Aufzug.

Klärchen in ihrem Zimmer allein. Brackenburg bringt die Nachricht von Vorbereitung zu Egmonts Hinrichtung. Klärchen nimmt Gift, Brackenburg entfernt sich, die Lampe verlischt, Klärchens Verscheiden andeutend.

Gefängnis. Egmont allein. Das Todesurteil wird ihm angekündigt. Scene mit Ferdinand, seinem jungen Freunde. Egmont, allein, entschläft. Erscheinung Klärchens im eröffneten Hintergrunde; Trommeln wecken ihn auf; er folgt der Wache, gleichsam als Befehlshaber.

Wegen der letzten Erscheinung Klärchens sind die Meinungen geteilt; Schiller war dagegen, der Autor dafür; nach dem Wunsche des hiesigen Publikum darf sie nicht fehlen.

Da wir bei den gegenwärtigen Betrachtungen nicht chronologisch, sondern nach andern Rücksichten verfahren und vorzüglich Verfasser und Redakteur im Auge behalten, so wenden wir uns zu Stella, welche Schillern gleichfalls ihre Erscheinung auf dem Theater verdankt. Da das Stück an sich selbst schon einen regelmäßigen, ruhigen Gang hat, so ließ er es in allen seinen Teilen bestehen, verkürzte nur hier und da den Dialog, besonders wo er aus dem Dramatischen ins Idyllische und Elegische überzugehen schien. Denn wie in einem Stück zu viel geschehen kann,

23. Schiller war dagegen. Siehe seine Recension des „Egmont" (D. Nat.-Litt. Bd. 129, 2, S. 274 ff.) mit der berühmten Verurteilung des „Salto mortale in die Opernwelt" am Schlusse.

so kann auch darin zu viel Empfundnes ausgesprochen werden. Und so ließ sich Schiller durch manche angenehme Stelle nicht verführen, sondern strich sie weg. Sehr gut besetzt, ward das Stück den 15. Januar 1806 zum erstenmal gegeben und sodann wiederholt; allein bei aufmerksamer Betrachtung kam zur Sprache, daß nach unsern Sitten, die ganz eigentlich auf Monogamie gegründet sind, das Verhältnis eines Mannes zu zwei Frauen, besonders wie es hier zur Erscheinung kommt, nicht zu vermitteln sei und sich daher vollkommen zur Tragödie qualifiziere. Fruchtlos blieb deshalb jener Versuch der verständigen Cäcilie, das Mißverhältnis ins Gleiche zu bringen. Das Stück nahm eine tragische Wendung und endigte auf eine Weise, die das Gefühl befriedigt und die Rührung erhöht. Gegenwärtig ist das Stück ganz vollkommen besetzt, so daß nichts zu wünschen übrig bleibt, und erhielt daher das letzte Mal ungeteilten Beifall.

Doch würde eine solche allgemeine Versicherung Schaubühnen, welche dieses Stück aufzuführen gedächten, von weiter keinem Nutzen sein, deswegen wir über das Einzelne die nötigen Bemerkungen hinzufügen:

Die Rolle des Fernando wird jeder nicht gar zu junge Mann, der Helden- und erste Liebhaberrollen zu spielen berufen ist, gern übernehmen und die leidenschaftliche Verlegenheit, in die er sich gesetzt sieht, mit mannigfaltiger Steigerung auszudrücken suchen.

Die Besetzung der Frauenzimmerrollen ist schon schwieriger; es sind deren fünf, von abgestuften, sorgfältig unterschiednen Charakteren. Die Schauspielerin, welche die Rolle der Stella übernimmt, muß uns eine unzerstörliche Neigung, ihre heiße Liebe, ihren glühenden Enthusiasmus nicht allein darstellen, sie muß uns ihre Gefühle mitteilen, uns mit sich fortreißen.

Cäcilie wird das anfänglich schwach und gedrückt Scheinende bald hinter sich lassen und als eine freie Gemüts- und Verstandsheldin vor uns im größten Glanz erscheinen.

Lucie soll einen Charakter vorstellen, der sich in einem behaglichen Leben frei gebildet hat und den äußern Druck, der auf sie eindringt, nicht empfindet, ja abstößt. Keine Spur von Naseweisheit oder Dünkel darf erscheinen.

11 ff. Das Stück ... erhöht. Über den neuen, wenig vorteilhaften Schluß der Theaterbearbeitung vergl. Goethes Werke Bd. 6, S. 126 f.

Die Postmeisterin ist keine zänkische Alte, sie ist eine junge, heitere, thätige Witwe, die nur wieder heiraten möchte, um besser gehorcht zu sein.

Ännchen, es ist zu wünschen, daß dieses ein kleines Kind sei; in dem Munde eines solchen, wenn es deutlich spricht, nimmt sich die Entschiedenheit dessen, was es zu sagen hat, sehr gut aus. Kann man diese Figuren dergestalt abstufen, so wird die Tragödie ihre Wirkung nicht verfehlen.

Der erste Akt, der das äußere Leben vorstellt, muß außerordentlich gut eingelernt sein, und selbst die unbedeutendsten Handlungen sollen ein gewisses ästhetisches Geschick verraten, wie denn auch das zweimal ertönende Posthorn kunstmäßig eine angenehme Wirkung thun sollte.

So ist denn auch der Verwalter keineswegs durch einen geringen Akteur zu besetzen, sondern ein vorzüglicher Schauspieler, der die Rolle der ernst zärtlichen Alten spielt, zu diesem Liebesdienst einzuladen.

Bedenkt man die unglaublichen Vorteile, die der Komponist hat, der alle seine Wünsche und Absichten mit tausend Worten und Zeichen in die Partitur einschließen und sie jedem Kunstausübenden verständlich machen kann, so wird man dem dramatischen Dichter auch verzeihen, wenn er das, was er zum Gelingen seiner Arbeit für unumgänglich nötig hält, den Direktionen und Regieen ans Herz zu legen trachtet.

Die Laune des Verliebten ward im März 1805 aufs Theater gebracht, eben als diese kleine Produktion vierzig Jahre alt war. Hier kommt alles auf die Rolle der Egle an. Findet sich eine gewandte Schauspielerin, die den Charakter völlig ausdrückt, so ist das Stück geborgen und wird gern gesehen. Eine unsrer heitern und angenehmen Schauspielerinnen, die sich nach Breslau begab, brachte es auf das dortige Theater. Ein geistreicher Mann ergriff den Sinn des Charakters und verfaßte

25 ff. Die Laune ... alt war. Die „Laune des Verliebten" befand sich, wie es scheint, längere Zeit in Schillers Händen (Goethe an Schiller 16. April, 24. Juni 1800); doch scheint Goethe selbst die Einrichtung für die erste Aufführung besorgt zu haben. Die Datierung auf das Jahr 1765 mag sich auf die verlorene, noch in Frankfurt entstandene Urgestalt des Stückes unter dem Titel „Amine" beziehen; in der jetzigen Form ist es erst 1767 ausgearbeitet. Vergl. Goethes Werke Bd. 6, S. XIV. — 29 ff. Eine unsrer ... begab. Es war die Gattin des Regisseurs Becker, geborene Ambrosch, in Weimar von 1805 bis 1809 engagiert, dann in Hamburg und Breslau.

einige Stücke dieser Individualität zuliebe. Auch wird es in Berlin gegenwärtig gern gesehen.

Hier mag eine Bemerkung Platz finden, die, wohl beachtet, den Direktionen Vorteil bringen wird. Untersucht man genau, warum gewisse Stücke, denen einiges Verdienst nicht abzusprechen ist, entweder gar nicht aufs Theater kommen oder, wenn sie eine Zeit lang guten Eindruck darauf gemacht, nach und nach verschwinden, so findet sich, daß die Ursache weder am Stücke noch am Publikum liege, sondern daß die erforderliche Persönlichkeit des Schauspielers abgeht. Es ist daher sehr wohlgethan, wenn man Stücke nicht ganz beiseite legt oder sie aus dem Repertorium wegstreicht. Man behalte sie beständig im Auge, sollte man sie auch Jahre lang nicht geben können. Kommt die Zeit, daß sie wieder vollkommen zu besetzen sind, so wird man eine gute Wirkung nicht verfehlen.

So würde z. E. das deutsche Theater eine große Veränderung erleiden, wenn eine Figur wie die berühmte Seylerin mit einem echten, unsrer Zeit gemäß ausgebildetem Talent erschiene; geschwind würden Medea, Semiramis, Kleopatra, Agrippina und andre Heldinnen, die man sich kolossal denken mag, aus dem Grabe auferstehen; andere Rollen daneben würden umgeschaffen werden. Man denke sich eine solche Figur als Orsina, und Emilie Galotti ist ein ganz andres Stück; der Prinz ist entschuldigt, sobald man anerkennt, daß ihm eine solche gewaltsame herrische Figur zur Last fallen müsse.

Wir wenden uns nun zu den Mitschuldigen. Daß dieses Stück einiges theatralisches Verdienst habe, läßt sich auch daraus

17. die berühmte Seylerin. Sophie Friederike Seyler (1738—1789), bekannter unter dem Namen ihres ersten Mannes Hensel, die erste Schauspielerin des Hamburger Nationaltheaters und als solche von Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie" sehr gerühmt. Sie spielte nach dem Scheitern des Hamburger Unternehmens in Hannover, Wien, Weimar (1772—1774), Gotha, Leipzig, Dresden, Frankfurt, in Mannheim die ersten Jahre nach Begründung des dortigen Nationaltheaters (1779—1781). Überall machte sie durch ihr Gebaren sich und ihren Gatten unmöglich. Endlich fanden sie in Schleswig die letzte Zufluchtsstätte. Im Jahre 1773 urteilte eine von Goethe in seine Werke aufgenommene Recension der Frankfurter gelehrten Anzeigen von ihr, daß sie die einzige tragische Schauspielerin Deutschlands sei (Werke Bd. 26, S. 102). Ihre große Figur, die Goethe hier erwähnt, hat auch Lessing (Werke Bd. 10, S. 96, Z. 13 ff.) hervorgehoben. — 26. Die Mitschuldigen, für die Goethe eine ganz besondere Vorliebe besaß, wurden von dem Schauspieler A. Albrecht unter dem Titel „Alle strafbar" (Leipzig 1795) in Prosa bearbeitet. Keines von Goethes Stücken hat unter seiner Direktion in Weimar so viele Aufführungen erlebt, wie die „Mitschuldigen". Sie wurden vom 16. Januar 1805 (hiernach ist Goethes Angabe der ersten Aufführung zu berichtigen) bis zum 27. Januar 1816 27 mal gegeben.

abnehmen, daß es zu einer Zeit, wo es den deutschen Schauspielern noch vor Rhythmen und Reimen bangte, erschienen, in Prosa übersetzt aufs Theater gebracht worden, wo es sich freilich nicht erhalten konnte, weil ihm ein Hauptbestandteil, das Silbenmaß und der Reim, abging. Nunmehr aber, da beides den Schauspielern geläufiger ward, konnte man auch diesen Versuch wagen. Man nahm dem Stück einige Härten, erneuerte das Veraltete, und so erhält es sich noch immer bei vorteilhafter Besetzung. Es kam zugleich mit der Laune des Verliebten im März 1805 auf die Bühne. Schiller war bei den Vorstellungen beirätig, aber erlebte nicht, daß wir im September desselben Jahrs mit dem Rätsel auftraten, welches viel Glück machte, dessen Verfasser aber lange unbekannt bleiben wollte, nachher aber eine Fortsetzung herausgab, welche Stücke sich sämtlich einander halten und tragen.

Man versäume ja nicht auf dem deutschen Theater, wo es ohnehin sehr bunt aussieht, Stücke von ähnlichem Sinn und Ton nebeneinander zu stellen, um wenigstens den verschiednen Abteilungen dramatischer Erzeugnisse eine gewisse Breite zu geben.

Iphigenia kam nicht ohne Abkürzung schon 1802 auf die Weimarische Bühne, Tasso, nach langer, stiller Vorbereitung, erst 1807. Beide Stücke erhalten sich durch die höchst vorzüglichen, zu den Rollen vollkommen geeigneten Schauspieler und Schauspielerinnen.

Wir sprechen zuletzt von dem im September 1804 zum erstenmal auf dem Theater erschienenen Götz von Berlichingen. Obgleich Schiller diese neue Bearbeitung selbst nicht übernehmen wollte, so wirkte er doch dabei treulich mit und wußte durch seine

12. Das Rätsel, verfaßt von K. W. Salice-Contessa (1777—1825), war eines der beliebtesten Repertoire-Stücke der Weimarer Bühne. Es erschien im Druck in Berlin 1809. Die Fortsetzung „Der Talisman" wurde am 23. Januar 1809 zuerst aufgeführt, gedruckt in Berlin 1810. — 19 f. Iphigenia kam ... Bühne. Auch Goethes „Iphigenie" wurde durch Schiller für die Bühne eingerichtet. Siehe Briefwechsel Schiller-Goethe Januar bis Mai 1802 und Schillers Werke, Hempel, 16, 519 ff. Die erste Aufführung fand am 15. Mai 1802 statt. — 20. Tasso war durch P. A. Wolff und die übrigen Weimarer Schauspieler ohne Goethes Wissen einstudiert worden; er nahm nur an den letzten Proben vor der Darstellung am 16. Februar 1807 teil. Siehe Werke Bd. 24, S. 254. — 25. Götz von Berlichingen. Vergl. die Einleitung zu der Bühnenbearbeitung (Werke Bd. 8, S. 237 ff.) und J. S. Rollen, Goethes Götz von Berlichingen auf der Bühne (Leipzig-Reudnitz 1893).

kühnen Entschließungen dem Verfasser manche Abkürzung zu erleichtern und war mit Rat und That vom ersten Anfang bis zur Vorstellung einwirkend. Da es auf wenigen Theatern aufgeführt wird, so möchte wohl hier der Gang des Stücks kürzlich zu erzählen und die Grundsätze, nach welchen auch diese Redaktion bewirkt worden, im allgemeinen anzudeuten sein.

Erster Aufzug.

Indem von einigen Bauern Bambergische Knechte in der Herberge verhöhnet worden, erfährt man die Feindseligkeiten, in welchen Götz mit dem Bischof begriffen ist. Einige diesem Ritter zugethane Reiter kommen hinzu und erfahren, daß Weislingen, des Bischofs rechte Hand, sich in der Nähe befindet. Sie eilen, es ihrem Herrn zu melden.

Der lauernde Götz erscheint vor einer Waldhütte; ein Stalljunge, Georg, kündigt sich als künftigen Helden an. Bruder Martin beneidet den Krieger, Gatten und Vater. Die Knechte kommen meldend, Götz eilt fort, und der Knabe läßt sich durch ein Heiligenbild beschwichtigen.

Auf Jaxthausen, Götzens Burg, finden wir dessen Frau, Schwester und Sohn. Jene zeigt sich als tüchtige Ritterfrau, die andre als zartfühlend; der Sohn weichlich. Faud meldet, Weislingen sei gefangen und Götz bring' ihn heran. Die Frauen entfernen sich; beide Ritter treten auf; durch Götzens treuherziges Benehmen und die Erzählung alter Geschichten wird Weislingen gerührt. Maria und Karl treten ein; das Kind lädt zu Tische, Maria zur Freundschaft; die Ritter geben sich die Hände, Maria steht zwischen ihnen.

Zweiter Aufzug.

Maria und Weislingen treten ein, ihr Verhältnis hat sich geknüpft; Götz und Elisabeth erscheinen, man beschäftigt sich mit Planen und Hoffnungen. Weislingen fühlt sich glücklich in seinen neuen Verhältnissen. Franz, Weislingens Knabe, kommt von Bamberg und erregt alte Erinnerungen sowie ein neues Phantasiebild der gefährlichen Adelheid von Walldorf. Seine Leidenschaft für diese Dame ist nicht zu verkennen, und man fängt an zu fürchten, er werde seinen Herrn mit fortreißen.

Hans von Selbitz kommt und stellt sich der wackern Hausfrau Elisabeth als einen lustig fahrenden Ritter dar. Götz heißt ihn willkommen, die Nachricht, daß Nürnberger Kaufleute auf die Messe ziehen, läuft ein; man zieht fort. Im Walde finden wir die Nürnberger Kaufleute; sie werden überfallen, beraubt. Durch Georg erfährt Götz, daß Weislingen sich umgekehrt habe. Götz will seinen Verdruß an den gefangnen Kaufleuten ausüben, giebt aber gerührt ein Schmuckkästchen zurück, welches ein Bräutigam seiner Braut bringen will; denn Götz bedenkt traurig, daß er seiner Schwester den Verlust des Bräutigams ankündigen müsse.

Dritter Aufzug.

Zwei Kaufleute erscheinen im Lustgarten zu Augsburg; Maximilian, verdrießlich, weist sie ab; Weislingen macht ihnen Hoffnung und bedient sich der Gelegenheit, den Kaiser gegen Götz und andre unruhige Ritter einzunehmen.

Hierauf entwickelt sich das Verhältnis zwischen Weislingen und seiner Gemahlin Adelheid, die ihn nötigt, unbedingt ihre Weltzwecke zu begünstigen. Die wachsende Leidenschaft des Edelknaben zu ihr, die buhlerischen Künste, ihn anzulocken, sprechen sich aus. Wir werden nach Jaxthausen versetzt. Sickingen wirbt um Maria; Selbitz bringt Nachricht, daß Götz in die Acht erklärt sei. Man greift zu den Waffen. Lerse kündigt sich an; Götz nimmt ihn freudig auf.

Wir werden auf einen Berg geführt; weite Aussicht, verfallne Warte, Burg und Felsen. Eine Zigeunerfamilie, durch den Kriegszug beunruhigt, exponiert sich und knüpft die folgenden Scenen an einander. Der Hauptmann des Exekutionstrupps kommt an, giebt seine Befehle, macht sich's bequem. Die Zigeuner schmeicheln ihm. Georg überfällt die Höhe; Selbitz wird verwundet heraufgebracht, von Reichsknechten angefallen, von Lerse befreit, von Götz besucht.

Vierter Aufzug.

Jaxthausen. Maria und Sickingen, dazu der siegreiche Götz; er muß befürchten, sich eingeschlossen zu sehen. Maria und Sickingen werden getraut und müssen von der Burg scheiden. Aufforderung, Belagerung, tapfere Gegenwehr, Familientisch; Lerse bringt Nachricht von einer Kapitulation; Verrat.

Weislingens und Adelheidens Wohnung in Augsburg. Nacht. Weislingen verdrießlich, Maskenzug Adelheidens. Es läßt sich bemerken, daß es bei diesem Feste auf den Erzherzog angesehen sei; den eifersüchtigen Franz weiß sie zu beschwichtigen und ihn zu ihren Zwecken zu gebrauchen.

Wirtshaus zu Heilbronn. Rathaus daselbst; Götzens Kühnheit und Trotz. Sickingen befreit ihn; die bekannten Scenen sind geblieben.

Fünfter Aufzug.

Wald. Götz mit Georg auf dem Anstande, einem Wilde auflauernd. Hier im Freien wird schmerzlich bemerkt, daß Götz nicht über seine Grenze hinaus darf. Man erfährt nun das Unheil des Bauernkrieges. Das wilde Ungetüm rückt sogar heran. Max Stumpf, den sie sich zum Führer mitgeschleppt, weiß sich loszusagen. Götz, halb überredet, halb genötigt, giebt nach, erklärt sich als ihr Hauptmann auf vier Wochen und bricht seinen Bann. Die Bauern entzweien sich, und der Teufel ist los.

Weislingen erscheint an der Spitze von Rittern und Kriegsvolk, gegen die Aufrührer ziehend, vorzüglich aber um Götzen habhaft zu werden und sich vom leidigen Gefühl der Subalternität zu befreien. Zu seiner Gemahlin steht er im schlimmsten Verhältnisse; Franzens entschiedene Leidenschaft zu ihr offenbart sich immer mehr. Götz und Georg in der traurigen Lage, mit Aufrührern verbunden zu sein. Das heimliche Gericht kündigt sich an. Götz flüchtet zu den Zigeunern und wird von Bundestruppen gefangen genommen.

Adelheidens Schloß. Die Verführerin trennt sich von dem beglückten Knaben, nachdem sie ihn verleitet hat, ihrem Gemahl Gift zu bringen. Ein Gespenst nimmt bald seinen Platz ein, und eine wirksame Scene erfolgt. Aus diesen nächtlichen Umgebungen werden wir in einen heitern Frühlingsgarten versetzt. Maria schläft in einer Blumenlaube; Lerse tritt zu ihr und bewegt sie, von Weislingen des Bruders Leben zu erflehen.

Weislingens Schloß. Der Sterbende, sodann Maria und Franz. Götzens Todesurteil wird vernichtet, und wir finden den scheidenden Helden im Gärtchen des Gefangenwärters.

Die Maximen der frühern Redaktionen wurden auch hier abermals angewendet. Man verminderte die Scenenveränderungen, gewann mehr Raum zu Entwickelung der Charaktere, sammelte das Darzustellende in größere Massen und näherte mit vielen Aufopferungen das Stück einer echten Theatergestalt. Warum es aber auch in dieser Form sich auf der deutschen Bühne nicht verbreitet hat, hierüber wird man sich in der Folge zu verständigen suchen, so wie man nicht abgeneigt ist, von der Aufnahme der Theaterstücke mehrerer deutschen Autoren, deren Behandlung und Erhaltung auf der Bühne Rechenschaft zu geben.

Sollten jedoch diese Äußerungen eine günstige Aufnahme finden, so ist man willens, zuerst über die Einführung ausländischer Stücke, wie sie auf dem Weimarischen Theater stattgefunden, sich zu erklären. Dergleichen sind griechische und gräzisierende, französische, englische, italienische und spanische Stücke, ferner terenzische und plautinische Komödien, wobei man Masken angewendet.

Am nötigsten wäre vielleicht, sich über Shakespeare zu erklären und das Vorurteil zu bekämpfen, daß man die Werke des außerordentlichen Mannes in ihrer ganzen Breite und Länge auf das deutsche Theater bringen müsse. Diese falsche Maxime hat die ältern Schröderschen Bearbeitungen verdrängt und neue zu gedeihen verhindert.

Es muß mit Gründen, aber laut und kräftig ausgesprochen werden, daß in diesem Falle wie in so manchem andern der Leser sich vom Zuschauer und Zuhörer trennen müsse; jeder hat seine Rechte, und keiner darf sie dem andern verkümmern.

---

21. die ältern Schröderschen Bearbeitungen. Es war Hamlet (1777), Othello, Richard II., Kaufmann von Venedig, Maß für Maß, Lear, Heinrich IV., Macbeth, Viel Lärm um Nichts. Vergl. darüber D. Nat.-Litt. Bd. 139, 1 S. 95 f.

Shakespear und kein Ende.

(Morgenblatt 1815. Nr. 113. Den 12. Mai.)

Es ist über Shakespear schon so viel gesagt, daß es scheinen möchte, als wäre nichts mehr zu sagen übrig; und doch ist dies die Eigenschaft des Geistes, daß er den Geist ewig anregt. Diesmal will ich Shakespear von mehr als einer Seite betrachten, und zwar erstlich als Dichter überhaupt, sodann verglichen mit den Alten und den Neusten, und zuletzt als eigentlichen Theaterdichter. Ich werde zu entwickeln suchen, was die Nachahmung seiner Art auf uns gewirkt und was sie überhaupt wirken kann. Ich werde meine Beistimmung zu dem, was schon gesagt ist, dadurch geben, daß ich es allenfalls wiederhole, meine Abstimmung aber kurz und positiv ausdrücken, ohne mich in Streit und Widerspruch zu verwickeln. Hier sei also von jenem ersten Punkt zuvörderst die Rede.

1. Shakespear und kein Ende. Zur Entstehungsgeschichte des Aufsatzes enthält Goethes Tagebuch folgende Notizen: 9. Januar 1813: Überdachte die Einwirkung Shakespears auf die deutsche Litteratur. 10. Januar: Betrachtung über Sh., 25. Februar bis 2. März: Coriolan, Julius Cäsar, Titus Andronicus, Antonius und Kleopatra, Timon von Athen. 2. März: Vorarbeit über Sh. Hauptunterschied des Antiken und Modernen. 5. März: Schema zu Sh. und Überlegung dieser Materie. 6. bis 7. März: Über Sh. Das Schema geordnet und in Rubriken geteilt. 28. März: Biographie Sh.'s, erster Punkt. 29. März: Sh., Verhältnis zu den Alten und Neuern. 30. März: Über Sh. — Das bezieht sich alles nur auf die ersten Teile (bis S. 776, Z. 35); der Schluß, der erst in den nachgelassenen Werken damit vereinigt wurde, ist drei Jahre später entstanden, im Tagebuch erwähnt am 31. März 1816. — Unser Aufsatz ist das wichtigste Zeugnis für Goethes Verhältnis zu Shakespeare in seinen späteren Lebensjahren. Er stellt sich neben den früheren „Zum Shakespearestag" (Werke Bd. 26, S. 19 ff.), der den ganzen Enthusiasmus des jugendlichen Dichters ausströmen läßt. Die Grundlagen von Goethes Shakespeareauffassung sind trotz der langen, inzwischen verflossenen Zeit dieselben geblieben. Noch immer sieht er in dem großen Briten neben dem gewaltigen Dichter den bewußten Verächter der Regeln des Theaters; nur daß früher diese Eigenschaft dem selbst gegen die Regeln empörten jugendlichen Stürmer als höchster Vorzug erschien, während er sie nun als verbesserungsbedürftigen Mangel betrachtet, — hier wie dort befangen urteilend. — 12 f. Abstimmung als Gegensatz zu „Beistimmung", wie S. 121, Z. 22 f. und S. 321, Z. 17.

I.

Shakespear als Dichter überhaupt.

Das Höchste, wozu der Mensch gelangen kann, ist das Bewußtsein eigner Gesinnungen und Gedanken, das Erkennen seiner selbst, welches ihm die Einleitung giebt, auch fremde Gemütsarten innig zu erkennen. Nun giebt es Menschen, die mit einer natürlichen Anlage hiezu geboren sind und solche durch Erfahrung zu praktischen Zwecken ausbilden. Hieraus entsteht die Fähigkeit, der Welt und den Geschäften im höheren Sinn etwas abzugewinnen. Mit jener Anlage nun wird auch der Dichter geboren, nur daß er sie nicht zu unmittelbaren, irdischen Zwecken, sondern zu einem höhern geistigen, allgemeinen Zweck ausbildet. Nennen wir nun Shakespear einen der größten Dichter, so gestehen wir zugleich, daß nicht leicht jemand die Welt so gewahrte, wie er, daß nicht leicht jemand, der sein inneres Anschauen aussprach, den Leser in höherm Grade mit in das Bewußtsein der Welt versetzt. Sie wird für uns völlig durchsichtig; wir finden uns auf einmal als Vertraute der Tugend und des Lasters, der Größe, der Kleinheit, des Adels, der Verworfenheit, und dieses alles, ja noch mehr, durch die einfachsten Mittel. Fragen wir aber nach diesen Mitteln, so scheint es, als arbeite er für unsre Augen; aber wir sind getäuscht. Shakespears Werke sind nicht für die Augen des Leibes. Ich will mich zu erklären suchen.

Das Auge mag wohl der klarste Sinn genannt werden, durch den die leichteste Überlieferung möglich ist. Aber der innere Sinn ist noch klärer, und zu ihm gelangt die höchste und schnellste Überlieferung durchs Wort; denn dieses ist eigentlich fruchtbringend, wenn das, was wir durchs Auge auffassen, an und für sich fremd und keineswegs so tiefwirkend vor uns steht. Shakespear nun spricht durchaus an unsern innern Sinn; durch diesen belebt sich zugleich die Bilderwelt der Einbildungskraft, und so entspringt eine vollständige Wirkung, von der wir uns keine Rechenschaft zu geben wissen; denn hier liegt eben der Grund von jener Täuschung, als begebe sich alles vor unsern Augen. Betrachtet man aber die Shakespearschen Stücke genau, so enthalten sie viel

5. Einleitung, gleich „Anleitung, Anstoß". Vergl. Werke Bd. 22, S. 189: „Schon seit vielen Jahren schrieb man in Deutschland nach Klopstocks Einleitung sehr läßliche Hexameter."

weniger sinnliche That als geistiges Wort. Er läßt geschehen, was sich leicht imaginieren läßt, ja was besser imaginiert als gesehen wird. Hamlets Geist, Macbeths Hexen, manche Grausamkeiten erhalten ihren Wert durch die Einbildungskraft, und die vielfältigen kleinen Zwischenscenen sind bloß auf sie berechnet. Alle solche Dinge gehen beim Lesen leicht und gehörig an uns vorbei, da sie bei der Vorstellung lasten und störend, ja widerlich erscheinen.

Durchs lebendige Wort wirkt Shakespear, und dies läßt sich beim Vorlesen am besten überliefern; der Hörer wird nicht zerstreut, weder durch schickliche noch unschickliche Darstellung. Es giebt keinen höhern Genuß und keinen reinern, als sich mit geschlossenen Augen durch eine natürlich richtige Stimme ein Shakespearsches Stück nicht deklamieren, sondern rezitieren zu lassen. Man folgt dem schlichten Faden, an dem er die Ereignisse abspinnt. Nach der Bezeichnung der Charaktere bilden wir uns zwar gewisse Gestalten; aber eigentlich sollen wir durch eine Folge von Worten und Reden erfahren, was im Innern vorgeht, und hier scheinen alle Mitspielenden sich verabredet zu haben, uns über nichts im Dunkeln, im Zweifel zu lassen. Dazu konspirieren Helden und Kriegsknechte, Herren und Sklaven, Könige und Boten, ja die untergeordneten Figuren wirken hier oft thätiger als die Hauptgestalten. Alles, was bei einer großen Weltbegebenheit heimlich durch die Lüfte säuselt, was in Momenten ungeheurer Ereignisse sich in dem Herzen der Menschen verbirgt, wird ausgesprochen; was ein Gemüt ängstlich verschließt und versteckt, wird hier frei und flüssig an den Tag gefördert; wir erfahren die Wahrheit des Lebens und wissen nicht wie.

Shakespear gesellt sich zum Weltgeist; er durchdringt die Welt wie jener; beiden ist nichts verborgen; aber wenn des Weltgeists Geschäft ist, Geheimnisse vor, ja oft nach der That zu bewahren, so ist es der Sinn des Dichters, das Geheimnis zu verschwätzen und uns vor oder doch gewiß in der That zu Vertrauten zu machen. Der lasterhafte Mächtige, der wohldenkende Beschränkte, der leidenschaftlich Hingerissene, der ruhig Betrachtende, alle tragen ihr Herz in der Hand, oft gegen alle Wahrscheinlichkeit; jedermann ist redsam und redselig. Genug, das Geheimnis muß heraus, und sollten es die Steine verkünden. Selbst das Unbelebte drängt sich hinzu, alles Untergeordnete spricht mit, die

Elemente, Himmel-, Erd- und Meerphänomene, Donner und Blitz, wilde Tiere erheben ihre Stimme, oft scheinbar als Gleichnis, aber ein wie das andre Mal mithandelnd.

Aber auch die civilisierte Welt muß ihre Schätze hergeben; Künste und Wissenschaften, Handwerke und Gewerbe, alles reicht seine Gaben dar. Shakespears Dichtungen sind ein großer, belebter Jahrmarkt, und diesen Reichtum hat er seinem Vaterlande zu danken.

Überall ist England, das meerumflossene, von Nebel und Wolken umzogene, nach allen Weltgegenden thätige. Der Dichter lebt zur würdigen und wichtigen Zeit und stellt ihre Bildung, ja Verbildung mit großer Heiterkeit uns dar; ja, er würde nicht so sehr auf uns wirken, wenn er sich nicht seiner lebendigen Zeit gleichgestellt hätte. Niemand hat das materielle Kostüm mehr verachtet als er; er kennt recht gut das innere Menschenkostüm, und hier gleichen sich alle. Man sagt, er habe die Römer vortrefflich dargestellt; ich finde es nicht; es sind lauter eingefleischte Engländer, aber freilich Menschen sind es, Menschen von Grund aus, und denen paßt wohl auch die römische Toga. Hat man sich einmal hierauf eingerichtet, so findet man seine Anachronismen höchst lobenswürdig, und gerade daß er gegen das äußere Kostüm verstößt, das ist es, was seine Werke so lebendig macht.

Und so sei es genug an diesen wenigen Worten, wodurch Shakespears Verdienst keineswegs erschöpft ist. Seine Freunde und Verehrer werden noch manches hinzuzusetzen haben. Doch stehe noch eine Bemerkung hier: Schwerlich wird man einen Dichter finden, dessen einzelnen Werken jedesmal ein andrer Begriff zu Grunde liegt und im ganzen wirksam ist, wie an den seinigen sich nachweisen läßt.

So geht durch den ganzen Coriolan der Ärger durch, daß die Volksmasse den Vorzug der Bessern nicht anerkennen will. Im Cäsar bezieht sich alles auf den Begriff, daß die Bessern den obersten Platz nicht wollen eingenommen sehen, weil sie irrig wähnen, in Gesamtheit wirken zu können. Antonius und Kleopatra spricht mit tausend Zungen, daß Genuß und That unverträglich sei. Und so würde man bei weiterer Untersuchung ihn noch öfter zu bewundern haben.

14. Das materielle Kostüm ist die Zusammenfassung aller historischen Äußerlichkeiten in Tracht, Sitte, Zuständen, entsprechend der Bedeutung des italienischen costume.

II.

Shakespear, verglichen mit den Alten und Neusten.

Das Interesse, welches Shakespears großen Geist belebt, liegt innerhalb der Welt; denn wenn auch Wahrsagung und Wahnsinn, Träume, Ahnungen, Wunderzeichen, Feen und Gnomen, Gespenste, Unholde und Zauberer ein magisches Element bilden, das zur rechten Zeit seine Dichtungen durchschwebt, so sind doch jene Truggestalten keineswegs Hauptingredienzien seiner Werke, sondern die Wahrheit und Tüchtigkeit seines Lebens ist die große Base, worauf sie ruhen; deshalb uns alles, was sich von ihm herschreibt, so echt und kernhaft erscheint. Man hat daher schon eingesehen, daß er nicht sowohl zu den Dichtern der neuern Welt, welche man die romantische genannt hat, sondern vielmehr zu jenen der naiven Gattung gehöre, da sein Wert eigentlich auf der Gegenwart ruht und er kaum von der zartesten Seite, ja nur mit der äußersten Spitze an die Sehnsucht grenzt.

Desohngeachtet aber ist er, näher betrachtet, ein entschieden moderner Dichter, von den Alten durch eine ungeheure Kluft getrennt, nicht etwa der äußern Form nach, welche hier ganz zu beseitigen ist, sondern dem innersten, tiefsten Sinne nach.

Zuvörderst aber verwahre ich mich und sage, daß keineswegs meine Absicht sei, nachfolgende Terminologie als erschöpfend und abschließend zu gebrauchen; vielmehr soll es nur ein Versuch sein, zu andern uns schon bekannten Gegensätzen nicht sowohl einen neuen hinzuzufügen, als daß er schon in jenen enthalten sei, anzudeuten. Diese Gegensätze sind:

Antik,	Modern.
Naiv,	Sentimental.
Heidnisch,	Christlich.
Heldenhaft,	Romantisch.
Real,	Ideal.
Notwendigkeit,	Freiheit.
Sollen,	Wollen.

Die größten Qualen so wie die meisten, welchen der Mensch ausgesetzt sein kann, entspringen aus den einem jeden inwohnenden Mißverhältnissen zwischen Sollen und Wollen, sodann aber

11 ff. Man hat ... Gegenwart ruht. Siehe Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung (D. Nat.-Litt. Bd. 129, 1, S. 360 ff.).

zwischen Sollen und Vollbringen, Wollen und Vollbringen; und diese sind es, die ihn auf seinem Lebensgange so oft in Verlegenheit setzen. Die geringste Verlegenheit, die aus einem leichten Irrtum, der unerwartet und schadlos gelöst werden kann, entspringt, giebt die Anlage zu lächerlichen Situationen. Die höchste Verlegenheit hingegen, unauflöslich oder unaufgelöst, bringt uns die tragischen Momente dar.

Vorherrschend in den alten Dichtungen ist das Unverhältnis zwischen Sollen und Vollbringen, in den neuern zwischen Wollen und Vollbringen. Man nehme diesen durchgreifenden Unterschied unter die übrigen Gegensätze einsweilen auf und versuche, ob sich damit etwas leisten lasse. Vorherrschend, sagte ich, sind in beiden Epochen bald diese, bald jene Seite; weil aber Sollen und Wollen im Menschen nicht radikal getrennt werden kann, so müssen überall beide Ansichten zugleich, wenn schon die eine vorwaltend und die andre untergeordnet, gefunden werden. Das Sollen wird dem Menschen auferlegt, das Muß ist eine harte Nuß; das Wollen legt der Mensch sich selbst auf, des Menschen Wille ist sein Himmelreich. Ein beharrendes Sollen ist lästig, Unvermögen des Vollbringens fürchterlich, ein beharrliches Wollen erfreulich, und bei einem festen Willen kann man sich sogar über das Unvermögen des Vollbringens getröstet sehen. Betrachte man als eine Art Dichtung die Kartenspiele; auch diese bestehen aus jenen beiden Elementen. Die Form des Spiels, verbunden mit dem Zufalle, vertritt hier die Stelle des Sollens, gerade wie es die Alten unter der Form des Schicksals kannten; das Wollen, verbunden mit der Fähigkeit des Spielers, wirkt ihm entgegen. In diesem Sinn möchte ich das Whistspiel antik nennen. Die Form dieses Spiels beschränkt den Zufall, ja das Wollen selbst. Ich muß bei gegebenen Mit- und Gegenspielern mit den Karten, die mir in die Hand kommen, eine lange Reihe von Zufällen lenken, ohne ihnen ausweichen zu können; beim l'Hombre und ähnlichen Spielen findet das Gegenteil statt. Hier sind meinem Wollen und Wagen gar viele Thüren gelassen; ich kann die Karten, die mir zufallen, verleugnen, in verschiedenem Sinne gelten lassen, halb oder ganz verwerfen, vom Glück Hülfe rufen, ja durch ein umgekehrtes Verfahren aus den schlechtesten Blättern den größten Vorteil ziehen; und so gleichen diese Art Spiele vollkommen der modernen Denk- und Dichtart.

Die alte Tragödie beruht auf einem unausweichlichen Sollen, das durch ein entgegenwirkendes Wollen nur geschärft und beschleunigt wird. Hier ist der Sitz alles Furchtbaren der Orakel, die Region, in welcher Ödipus über alle thront. Zarter erscheint uns das Sollen als Pflicht in der Antigone; und in wie viele Formen verwandelt tritt es nicht auf. Aber alles Sollen ist despotisch. Es gehöre der Vernunft an wie das Sitten- und Stadtgesetz, oder der Natur, wie die Gesetze des Werdens, Wachsens und Vergehens, des Lebens und Todes. Vor allem diesem schaudern wir, ohne zu bedenken, daß das Wohl des Ganzen dadurch bezielt sei. Das Wollen hingegen ist frei, scheint frei und begünstigt den Einzelnen. Daher ist das Wollen schmeichlerisch und mußte sich der Menschen bemächtigen, sobald sie es kennen lernten. Es ist der Gott der neuen Zeit; ihm hingegeben, fürchten wir uns vor dem Entgegengesetzten, und hier liegt der Grund, warum unsre Kunst so wie unsre Sinnesart von der antiken ewig getrennt bleibt. Durch das Sollen wird die Tragödie groß und stark, durch das Wollen schwach und klein. Auf dem letzten Wege ist das sogenannte Drama entstanden, in dem man das ungeheure Sollen durch ein Wollen auflöste; aber eben weil dieses unsrer Schwachheit zu Hülfe kommt, so fühlen wir uns gerührt, wenn wir nach peinlicher Erwartung zuletzt noch kümmerlich getröstet werden.

Wende ich mich nun nach diesen Vorbetrachtungen zu Shakespear, so muß der Wunsch entspringen, daß meine Leser selbst Vergleichung und Anwendung übernehmen möchten. Hier tritt Shakespear einzig hervor, indem er das Alte und Neue auf eine überschwängliche Weise verbindet. Wollen und Sollen suchen sich durchaus in seinen Stücken ins Gleichgewicht zu setzen; beide bekämpfen sich mit Gewalt, doch immer so, daß das Wollen im Nachteile bleibt.

Niemand hat vielleicht herrlicher als er die erste große Verknüpfung des Wollens und Sollens im individuellen Charakter dargestellt. Die Person, von der Seite des Charakters betrachtet, soll: sie ist beschränkt, zu einem Besondern bestimmt; als Mensch aber will sie. Sie ist unbegrenzt und fordert das Allgemeine. Hier entspringt schon ein innerer Konflikt, und diesen läßt Shakespear vor allen andern hervortreten. Nun aber kommt ein äußerer hinzu, und der erhitzt sich öfters dadurch, daß ein unzu-

längliches Wollen durch Veranlassungen zum unerläßlichen Sollen erhöht wird. Diese Maxime habe ich früher an Hamlet nachgewiesen; sie wiederholt sich aber bei Shakespear; denn wie Hamlet durch den Geist, so kommt Macbeth durch Hexen, Hekate und die Überhexe, sein Weib, Brutus durch die Freunde in eine Klemme, der sie nicht gewachsen sind; ja sogar im Coriolan läßt sich das Ähnliche finden; genug, ein Wollen, das über die Kräfte eines Individuums hinausgeht, ist modern. Daß es aber Shakespear nicht von innen entspringen, sondern durch äußere Veranlassung aufregen läßt, dadurch wird es zu einer Art von Sollen und nähert sich dem Antiken. Denn alle Helden des dichterischen Altertums wollen nur das, was Menschen möglich ist, und daher entspringt das schöne Gleichgewicht zwischen Wollen, Sollen und Vollbringen; doch steht ihr Sollen immer zu schroff da, als daß es uns, wenn wir es auch bewundern, anmuten könnte. Eine Notwendigkeit, die mehr oder weniger oder völlig alle Freiheit ausschließt, verträgt sich nicht mehr mit unsern Gesinnungen; diesen hat jedoch Shakespear auf seinem Wege sich genähert; denn indem er das Notwendige sittlich macht, so verknüpft er die alte und neue Welt zu unserm freudigen Erstaunen. Ließe sich etwas von ihm lernen, so wäre hier der Punkt, den wir in seiner Schule studieren müßten. Anstatt unsre Romantik, die nicht zu schelten noch zu verwerfen sein mag, über die Gebühr ausschließlich zu erheben und ihr einseitig nachzuhängen, wodurch ihre starke, derbe, tüchtige Seite verkannt und verderbt wird, sollten wir suchen, jenen großen, unvereinbar scheinenden Gegensatz um so mehr in uns zu vereinigen, als ein großer und einziger Meister, den wir so höchlich schätzen und oft, ohne zu wissen warum, über alles präkonisieren, das Wunder wirklich schon geleistet hat. Freilich hatte er den Vorteil, daß er zur rechten Erntezeit kam, daß er in einem lebensreichen, protestantischen Lande wirken durfte, wo der bigotte Wahn eine Zeit lang schwieg, so daß einem wahren Naturfrommen wie Shakespear die Freiheit blieb, sein reines Innere ohne Bezug auf irgend eine bestimmte Religion religios zu entwickeln.

---

2 f. Diese Maxime ... nachgewiesen. In „Wilhelm Meisters Lehrjahre" V, 4 (Werke Bd. 15, 2, S. 14 ff.). — 29. präkonisieren, lobpreisen, den Ruhm jemandes verkünden.

Vorstehendes ward im Sommer 1813 geschrieben, und man will daran nicht markten noch mäkeln, sondern nur an das oben Gesagte erinnern, daß Gegenwärtiges gleichfalls ein einzelner Versuch sei, um zu zeigen, wie die verschiedenen poetischen Geister jenen ungeheuern und unter so viel Gestalten hervortretenden Gegensatz auf ihre Weise zu vereinigen und aufzulösen gesucht. Mehreres zu sagen, wäre um so überflüssiger, als man seit gedachter Zeit auf diese Frage von allen Seiten aufmerksam gemacht worden und wir darüber vortreffliche Erklärungen erhalten haben. Vor allen gedenke ich Blümners höchst schätzbare Abhandlung „Über die Idee des Schicksals in den Tragödien des Äschylus“ und deren fürtreffliche Recension in den Ergänzungsblättern der Jenaischen Litteratur-Zeitung, worauf ich mich denn ohne weiteres zu dem dritten Punkt wende, welcher sich unmittelbar auf das deutsche Theater bezieht und auf jenen Vorsatz, welchen Schiller gefaßt, dasselbe auch für die Zukunft zu begründen.

Shakespear als Theaterdichter.

(Kunst und Altertum. Fünfter Band. Drittes Heft. 1826. S. 69—79.)

Wenn Kunstliebhaber und Freunde irgend ein Werk freudig genießen wollen, so ergötzen sie sich am Ganzen und durchdringen sich von der Einheit, die ihm der Künstler geben können. Wer hingegen theoretisch über solche Arbeiten sprechen, etwas von ihnen behaupten und also lehren und belehren will, dem wird Sondern zur Pflicht. Diese glaubten wir zu erfüllen, indem wir Shakespear erst als Dichter überhaupt betrachteten und sodann mit den Alten und den Neuesten verglichen. Nun aber gedenken wir unsern Vorsatz dadurch abzuschließen, daß wir ihn als Theaterdichter betrachten.

Shakespears Name und Verdienst gehören in die Geschichte der Poesie; aber es ist eine Ungerechtigkeit gegen alle Theaterdichter früherer und späterer Zeiten, sein ganzes Verdienst in der Geschichte des Theaters aufzuführen.

10 ff. Blümners ... Äschylus“. Diese Schrift des Senators und Oberhofgerichtsrats Heinrich Blümner in Leipzig (1765—1839), der mit Goethe persönlich bekannt war, erschien in Leipzig 1814. Später (1818) veröffentlichte er eine sehr verdienstvolle Geschichte des Theaters in Leipzig. — 12 f. Recension ... Zeitung. Nach Strehlke 1815, Nr. 12 und 13. — 18. Shakespear als Theaterdichter. Im ersten Druck folgt: „Zu den Mitteilungen ins Morgenblatt im Jahre 1816.“

Ein allgemein anerkanntes Talent kann von seinen Fähigkeiten einen Gebrauch machen, der problematisch ist. Nicht alles, was der Vortreffliche thut, geschieht auf die vortrefflichste Weise. So gehört Shakespear notwendig in die Geschichte der Poesie; in der Geschichte des Theaters tritt er nur zufällig auf. Weil man ihn dort unbedingt verehren kann, so muß man hier die Bedingungen erwägen, in die er sich fügte, und diese Bedingungen nicht als Tugenden oder als Muster anpreisen.

Wir unterscheiden nahverwandte Dichtungsarten, die aber bei lebendiger Behandlung oft zusammenfließen: Epos, Dialog, Drama, Theaterstück lassen sich sondern. *Epos* fordert mündliche Überlieferungen an die Menge durch einen Einzelnen; *Dialog* Gespräch in geschlossener Gesellschaft, wo die Menge allenfalls zuhören mag; *Drama* Gespräch in Handlungen, wenn es auch nur vor der Einbildungskraft geführt würde; *Theaterstück* alles dreies zusammen, insofern es den Sinn des Auges mit beschäftigt und unter gewissen Bedingungen örtlicher und persönlicher Gegenwart faßlich werden kann.

Shakespears Werke sind in *diesem* Sinne am meisten dramatisch; durch seine Behandlungsart, das innerste Leben hervorzukehren, gewinnt er den Leser; die theatralischen Forderungen erscheinen ihm nichtig, und so macht er sich's bequem, und man läßt sich's, geistig genommen, mit ihm bequem werden. Wir springen mit ihm von Lokalität zu Lokalität, unsere Einbildungskraft ersetzt alle Zwischenhandlungen, die er ausläßt, ja wir wissen ihm Dank, daß er unsere Geisteskräfte auf eine so würdige Weise anregt. Dadurch, daß er alles unter der Theaterform vorbringt, erleichtert er der Einbildungskraft die Operation; denn mit den „Brettern, die die Welt bedeuten", sind wir bekannter als mit der Welt selbst, und wir mögen das Wunderlichste lesen und hören, so meinen wir, das könne auch da droben einmal vor unsern Augen vorgehen; daher die so oft mißlungene Bearbeitung von beliebten Romanen in Schauspielen.

Genau aber genommen, so ist nichts theatralisch, als was für die Augen zugleich symbolisch ist, eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet. Daß Shakespear auch diesen

34 f. *Genau aber ... symbolisch ist.* Unter ungedruckten „Gedankenspänen" ist im Goethe-Jahrbuch Bd. 15, S. 11 als Nr. 35 mitgeteilt: „Es ist nichts theatralisch, was nicht für die Augen symbolisch wäre." Siehe auch Wahle S 171.

Gipfel zu erfassen gewußt, bezeugt jener Augenblick, wo dem todkranken schlummernden König der Sohn und Nachfolger die Krone von seiner Seite wegnimmt, sie aufsetzt und damit fortstolziert. Dieses sind aber nur Momente, ausgesäte Juwelen, die durch viel Untheatralisches auseinander gehalten werden. Shakespears ganze Verfahrungsart findet an der eigentlichen Bühne etwas Widerstrebendes; sein großes Talent ist das eines Epitomators, und da der Dichter überhaupt als Epitomator der Natur erscheint, so müssen wir auch hier Shakespears großes Verdienst anerkennen; nur leugnen wir dabei, und zwar zu seinen Ehren, daß die Bühne ein würdiger Raum für sein Genie gewesen. Indessen veranlaßt ihn grade diese Bühnenenge zu eigner Begrenzung. Hier aber nicht, wie andere Dichter, wählt er sich zu einzelnen Arbeiten besondere Stoffe, sondern er legt einen Begriff in den Mittelpunkt und bezieht auf diesen die Welt und das Universum. Wie er alte und neue Geschichte in die Enge zieht, kann er den Stoff von jeder Chronik brauchen, an die er sich oft sogar wörtlich hält. Nicht so gewissenhaft verfährt er mit den Novellen, wie uns Hamlet bezeugt. Romeo und Julie bleibt der Überlieferung getreuer; doch zerstört er den tragischen Gehalt derselben beinahe ganz durch die zwei komischen Figuren Mercutio und die Amme, wahrscheinlich von zwei beliebten Schauspielern, die Amme wohl auch von einer Mannsperson gespielt. Betrachtet man die Ökonomie des Stücks recht genau, so bemerkt man, daß diese beiden Figuren und was an sie grenzt, nur als possenhafte Intermezzisten auftreten, die uns bei unserer folgerechten, Übereinstimmung liebenden Denkart auf der Bühne unerträglich sein müssen.

Am merkwürdigsten erscheint jedoch Shakespear, wenn er schon vorhandene Stücke redigiert und zusammenschneidet. Bei König Johann und Lear können wir diese Vergleichung an-

1 ff. jener Augenblick ... fortstolziert. König Heinrich der Vierte Zweiter Theil, IV, 4. — 7 f. eines Epitomators. „Epitome" gleich „Auszug, zusammenfassende Darstellung". — 18 f. Nicht so ... bezeugt. Shakespeares „Hamlet" ist entweder nach der Darstellung des Saxo Grammaticus oder nach der Novelle des Franzosen Belleforest und deren englischer Übersetzung bearbeitet. — 19. Romeo und Julie geht auf das Gedicht Arthur Brookes zurück, dessen Stoff den italienischen Novellen des Luigi da Porto und Bandello entstammt. — 31. König Johann ist die Bearbeitung eines älteren, 1591 erschienenen Dramas, dessen Verfasser nicht genannt wird. — Lear hat Shakespeare nicht, wie Goethe auf Tiecks Angabe hin meinte, nach einem älteren Drama redigiert, sondern in der Haupthandlung nach der Chronik von Holinshed, in der Nebenhandlung nach Sidneys „Arcadia" und einer Schrift von Harsnet selbständig gedichtet.

stellen; denn die ältern Stücke sind noch übrig. Aber auch in diesen Fällen ist er wieder mehr Dichter überhaupt als Theaterdichter.

Lasset uns denn aber zum Schluß zur Auflösung des Rätsels schreiten. Die Unvollkommenheit der englischen Bretterbühne ist uns durch kenntnisreiche Männer vor Augen gestellt. Es ist keine Spur von der Natürlichkeitsforderung, in die wir nach und nach durch Verbesserung der Maschinerie und der perspektivischen Kunst und der Garderobe hineingewachsen sind und von wo man uns wohl schwerlich in jene Kindheit der Anfänge wieder zurückführen dürfte: vor ein Gerüste, wo man wenig sah, wo alles nur *bedeutete*, wo sich das Publikum gefallen ließ, hinter einem grünen Vorhang das Zimmer des Königs anzunehmen, den Trompeter, der an einer gewissen Stelle immer trompetete, und was dergleichen mehr ist. Wer will sich nun gegenwärtig so etwas zumuten lassen? Unter solchen Umständen waren Shakespears Stücke höchst interessante Märchen, nur von mehreren Personen erzählt, die sich, um etwas mehr Eindruck zu machen, charakteristisch maskiert hatten, sich, wie es not that, hin und her bewegten, kamen und gingen, dem Zuschauer jedoch überließen, sich auf der öden Bühne nach Belieben Paradies und Paläste zu imaginieren.

Wodurch erwarb sich denn Schröder das große Verdienst, Shakespears Stücke auf die deutsche Bühne zu bringen, als daß er der Epitomator des Epitomators wurde! Schröder hielt sich ganz allein ans Wirksame; alles andere warf er weg, ja sogar manches Notwendige, wenn es ihm die Wirkung auf seine Nation, auf seine Zeit zu stören schien. So ist es z. B. wahr, daß er durch Weglassung der ersten Scene des *Königs Lear* den Charakter des Stücks aufgehoben; aber er hatte doch recht, denn in dieser Scene erscheint Lear so absurd, daß man seinen Töchtern in der Folge nicht ganz Unrecht geben kann. Der Alte jammert einen, aber Mitleid hat man nicht mit ihm, und Mitleid wollte Schröder erregen sowie Abscheu gegen die zwar unnatürlichen, aber doch nicht durchaus zu scheltenden Töchter.

In dem alten Stücke, welches Shakespear redigiert, bringt

22 f. *Wodurch erwarb ... zu bringen.* Siehe oben S. 768, Z. 23 Anm. — 35. *In dem alten ... redigiert.* Goethe kannte es aus Tiecks „Altenglischem Theater" (Berlin 1811) II, 205 ff. Tieck schrieb es (Vorrede S. XI ff.) Shakespeare selbst zu, wie er überhaupt geneigt war, ihn für den Verfasser aller besseren Dramen seines Zeitraums zu halten.

diese Scene im Verlaufe des Stücks die lieblichsten Wirkungen hervor. Lear entflieht nach Frankreich; Tochter und Schwiegersohn aus romantischer Grille machen verkleidet irgend eine Wallfahrt ans Meer und treffen den Alten, der sie nicht erkennt. Hier wird alles süß, was Shakespears hoher tragischer Geist uns verbittert hat. Eine Vergleichung dieser Stücke macht dem denkenden Kunstfreunde immer aufs neue Vergnügen.

Nun hat sich aber seit vielen Jahren das Vorurteil in Deutschland eingeschlichen, daß man Shakespear auf der deutschen Bühne Wort für Wort aufführen müsse, und wenn Schauspieler und Zuschauer daran erwürgen sollten. Die Versuche, durch eine vortreffliche, genaue Übersetzung veranlaßt, wollten nirgends gelingen, wovon die Weimarische Bühne bei redlichen und wiederholten Bemühungen das beste Zeugnis ablegen kann. Will man ein Shakespearisch Stück sehen, so muß man wieder zu Schröders Bearbeitung greifen; aber die Redensart, daß auch bei der Vorstellung von Shakespear kein Jota zurückbleiben dürfe, so sinnlos sie ist, hört man immer wiederklingen. Behalten die Verfechter dieser Meinung die Oberhand, so wird Shakespear in wenigen Jahren ganz von der deutschen Bühne verdrängt sein, welches denn auch kein Unglück wäre; denn der einsame oder gesellige Leser wird an ihm desto reinere Freude empfinden.

Um jedoch in dem Sinne, wie wir oben weitläufig gesprochen, einen Versuch zu machen, hat man Romeo und Julie für das Weimarische Theater redigiert. Die Grundsätze, wonach solches geschehen, wollen wir ehestens entwickeln, woraus sich denn vielleicht auch ergeben wird, warum diese Redaktion, deren Vorstellung keineswegs schwierig ist, jedoch kunstmäßig und genau behandelt werden muß, auf dem deutschen Theater nicht gegriffen. Versuche ähnlicher Art sind im Werke, und vielleicht bereitet sich für die Zukunft etwas vor, da ein häufiges Bemühen nicht immer auf den Tag wirkt.

---

11 f. eine vortreffliche, genaue Übersetzung. Es sind die von 1797—1810 erschienenen neun Bände von A. W. Schlegels Übersetzung gemeint, die später (seit 1826) durch die unter Tiecks Leitung verdeutschten, noch fehlenden Dramen ergänzt wurde. — 24 f. Romeo und Julie ... redigiert. Jetzt gedruckt in der Weimarer Ausgabe von Goethes Werken Bd. 9, S. 169 ff. Siehe auch in unserer Ausgabe Bd. 11, 2, S. 374. — 25 f. Die Grundsätze ... entwickeln. Das ist nicht geschehen.

Proserpina.

Melodram von Goethe. Musik von Eberwein.

(Morgenblatt 1815. Nr. 136. Den 8. Juni.)

Daß dieses nun bald vierzigjährige, in den letzten Tagen wieder aufgefrischte Monodrama bei der Vorstellung günstig aufgenommen worden, haben schon einige Tagesblätter freundlichst angezeigt. In einem beliebten Journal*) findet man die ganze kleine Dichtung, deren sich wohl schwerlich viele erinnern möchten, wieder abgedruckt, so wie eine hinreichende Entwickelung hinzugefügt dessen, was bei der Vorstellung eigentlich zur Erscheinung gekommen und eine gute Wirkung hervorgebracht.

Gegenwärtig aber ist die Absicht, auf die Grundsätze aufmerksam zu machen, nach denen man bei Wiederbelebung dieser abgeschiedenen Produktion verfahren, welches ebendieselben sind, zu denen wir uns schon früher bekannt, und die uns so viele Jahre her geleitet: daß man nämlich teils erhalten, teils wieder hervorheben solle, was uns das Theater der Vorzeit anbietet. Dieses kann nur geschehen, wenn man die Gegenwart wohl bedenkt und sich nach ihrem Sinn und ihren Forderungen richtet. Eigentlich aber ist der jetzige Aufsatz für Direktionen geschrieben, welche die Partitur dieses Stücks verlangt haben oder verlangen könnten, damit dieselben sich in den Stand gesetzt sehen, auch auf ihrer Bühne denselben, ja vielleicht noch höhern Effekt hervorzubringen.

*) Journal für Literatur, Luxus und Mode. 1815. Nr. 4. S. 226.

1 f. Proserpina. Melodram von Goethe. Am 3. Februar 1815 wagte Goethe den Versuch, seine 1777 gedichtete „Proserpina", die er einst „freventlich in den 'Triumph der Empfindsamkeit' eingeschaltet und ihre Wirkung vernichtet hatte", von neuem zur Aufführung zu bringen. Die Musik hat der Weimarer Kammermusikus Karl Eberwein (1786—1868) geschrieben und selbst darüber interessante Mitteilungen im Weimarer Sonntagsblatt 1856, Nr. 27 f. gemacht. — Goethe diktierte an dem Aufsatz laut dem Tagebuch am 6. Mai und sandte ihn den 28. Mai an Cotta. — Vergl. über die Aufführung und unsern Aufsatz auch Goethes Brief an Zelter aus dem Mai 1815 (Briefwechsel Bd. 2, S. 179 ff.) und Erich Schmidt, Goethes Proserpina (Vierteljahrsschrift für Litt.-Gesch. Bd. 1, S. 27 ff.).

Und so nehme denn nach Anleitung des gedachten Journals der Inhalt hier vor allem andern seine Stelle, damit der Begriff des Ganzen auf die leichteste und entschiedenste Weise klar werde:

Proserpina tritt auf als Königin der Unterwelt, als Plutos geraubte Gattin, noch ganz im ersten Schrecken über das Begegnis; ermattet vom Umherirren in der wüsten Öde des Orkus, hält sie ihren Fuß an, den Zustand zu übersehen, in dem sie sich befindet. Ein Rückblick in den unlängst verlornen läßt sie noch einmal die unschuldige Wonne desselben fühlen. Sie entladet sich des lästigen Schmucks der ihr verhaßten Frauen- und Königswürde. Sie ist wieder das reizende, liebliche, mit Blumen spielende Götterkind, wie sie es unter ihren Gespielinnen war; der ganze idyllische Zustand tritt mit ihrer Nymphengestalt uns vor Augen, in welcher sie die Liebe des Gottes reizte und ihn zum Raube begeisterte. Unglücklich, seine Gattin zu sein, unglücklich, über Schatten zu herrschen, deren Leiden sie nicht abhelfen, deren Freuden sie nicht teilen kann, wendet sie ihr bedrängtes Herz zu ihrer göttlichen Mutter, zu Vater Zeus, der die Verhängnisse, wenn auch nicht aufhebt, doch zu lenken vermag; Hoffnung scheint sich zu ihr herabzuneigen und ihr den Ausgang zum Licht zu eröffnen. Ihr erheiterter Blick entdeckt zuerst die Spuren einer höhern Vegetation. Die Erscheinung ihrer Lieblingsfrucht, ein Granatbaum, versetzt ihren Geist wieder in jene glücklichen Regionen der Oberwelt, die sie verlassen. Die freundliche Frucht ist ihr ein Vorbote himmlischer Gärten. Sie kann sich nicht enthalten, von dieser Lieblingsfrucht zu genießen, die sie an alle verlassne Freuden erinnert. Weh der Getäuschten! Was ihr als Unterpfand der Befreiung erschien, urplötzlich wirkt es als magische Verschreibung, die sie unauflöslich dem Orkus verhaftet. Sie fühlt die plötzliche Entscheidung in ihrem Innersten. Angst, Verzweiflung, der Huldigungsgruß der Parzen, alles steigert sie wieder in den Zustand der Königin, den sie abgelegt glaubte; sie ist die Königin der Schatten, unwiderruflich ist sie es; sie ist die Gattin des Verhaßten, nicht in Liebe, in ewigem Haß mit ihm verbunden. Und in dieser Gesinnung nimmt sie von seinem Throne den unwilligen Besitz.

Die verschiedenen Elemente nun, aus welchen die erneute Darstellung auferbaut worden, sind folgende: 1) Dekoration,

2) Rezitation und Deklamation, 3) körperliche Bewegung, 4) Mitwirkung der Kleidung, 5) Musik, und zwar a) indem sie die Rede begleitet, b) indem sie zu malerischen Bewegungen auffordert, c) indem sie den Chor melodisch eintreten läßt. Alles dieses wird 6) durch ein Tableau geschlossen und vollendet.

Da wir voraussetzen dürfen, daß diejenigen, welche dieser Gegenstand interessiert, den oben erwähnten kurzen Aufsatz zu lesen nicht verschmähen werden, enthalten wir uns aller Wiederholung des dort Gesagten, um die Bedeutung der verschiedenen Punkte in der Kürze möglichst klar zu machen.

1) Bei der Dekoration, welche immer dieselbe bleibt, war beabsichtigt, die Gegenden des Schattenreiches nicht sowohl öde als verödet darzustellen. In einer ernsten Landschaft Poussinischen Stils sah man Überreste alter Gebäude, zerstörte Burgen, zerbrochene Aquädukte, verfallende Brücken, Fels, Wald und Busch, völlig der Natur überlassen, alles Menschenwerk der Natur wiedergegeben.

Man wollte daran erinnern, daß der Orkus der Alten hauptsächlich dadurch bezeichnet war, daß die Abgeschiedenen sich vergebens abmühten und es daher ganz schicklich sein möchte, die Schatten der Heroen, Herrscher und Völker an dem Verfall ihrer größten Werke das Vergebliche menschlicher Bemühungen erblicken zu lassen, damit sie, den Danaiden gleich, dasjenige immerfort wieder aufzubauen versuchten, was ihnen jedesmal unter den Händen zusammenfällt.

Diese Idee war auf dem Weimarischen Theater mehr angedeutet als ausgeführt, und hier wäre es, wo größere Bühnen unter sich wetteifern und eine bedeutende, dem Auge zugleich höchst erfreuliche Dekoration aufstellen könnten.

Deutschland besaß einen Künstler, Franz Kobell, welcher sich mit Ausführung dieses Gedankens gern und oft beschäftigte. Wir finden landschaftliche Zeichnungen von ihm, wo Ruine und Trümmer aller Art ausgesäet oder, wenn man will, zusammengestellt sind, vielleicht allzureichlich; aber ebendeswegen könnten diese Zeichnungen geschmackreichen Künstlern zum Stoff und zugleich zum Anlaß dienen, die hier geforderte Dekoration für ihre Theater glücklich auszubilden.

29. Franz Kobell (1749—1822), Münchener Maler und vor allem ideenreicher Zeichner von ungemeiner Fruchtbarkeit, der mit besonderer Vorliebe Landschaften mit Ruinen darstellte.

Sehr schicklich und angenehm würde dabei sein, wenn ein Teil der Scene eine verödete Villa vorstellte, wodurch der geforderte Granatbaum und die erwähnten Blumen motiviert und mit dem Übrigen notwendig verbunden würden. Geistreiche Künstler fänden in dieser Aufgabe eine angenehme Unterhaltung, wie denn z. B. etwas erfreulich Bedeutendes entstehen müßte, wenn in Berlin unter Anleitung einer so einsichtigen als thätigen General-Intendanz die Herren Schinkel und Lütke sich zu diesem Endzweck verbinden wollten, indem die Talente des Landschaftmalers und Architekten vereinigt angesprochen werden. Auch würde man in Stuttgart das dort wahrscheinlich noch befindliche Gemälde des zu früh abgeschiedenen Kaaz zu Rate ziehen können, welches sich den Preis verdiente, als die dortigen Kunstfreunde eine der hier verlangten Dekoration ziemlich ähnliche Landschaft als Aufgabe den deutschen Künstlern vorlegten.*) Dadurch würde bei dieser Gelegenheit ein schon beinahe vergessenes Bestreben deutscher Kunstliebe und Kunstförderung wieder vor die Augen des Publikums gebracht; denn nicht allein was auf dem Theater, sondern auch was von seiten der bildenden Kunst geleistet worden, wäre wieder zu beleben und zu benutzen.

2) Daß nun auf einem solchen Schauplatz Rezitation und Deklamation sich musterhaft hervorthun müsse, bedarf wohl keiner weitern Ausführung, wie denn bei uns deshalb nichts zu wünschen übrig bleibt. So wie denn auch

3) die körperliche Bewegung der Darstellenden in größter Mannigfaltigkeit sich einer jeden Stelle eigentümlich anschloß, und

4) die Kleidung entschieden mitwirkte; wobei wir folgende Bemerkung machen. Proserpina tritt auf als Königin der Unterwelt; prächtige, über einander gefaltete Mäntel, Schleier und Diadem bezeichnen sie; aber kaum findet sie sich allein, so kommt ihr das Nymphenleben wieder in den Sinn, in das Thal von Enna glaubt sie sich versetzt, sie entäußert sich alles Schmucks und steht auf einmal blumenbekränzt wieder als Nymphe da. Daß

*) Siehe Morgenblatt, Jahrgang 1810. Nr. 257.

8. Schinkel, der große Architekt, hat auch im Entwerfen von Theaterdekorationen Hervorragendes geleistet. — Peter Ludwig Lütke (1759—1831), Berliner Landschaftsmaler. — 12. Karl Ludwig Kaaz (1776—1810), anfangs Kupferstecher, dann Landschaftsmaler in Dresden. Den von Goethe erwähnten Preis errang er 1807; das Gemälde kaufte der Kronprinz von Würtemberg. Kaaz war mit Schiller und Goethe persönlich befreundet. — 31 f. das Thal von Enna in Sizilien, von wo Pluto die Proserpina geraubt haben soll.

nun dieses Entäußern der faltenreichen Gewänder zu den schönsten mannigfaltigsten Gestaltungen Anlaß gebe, daß der Kontrast einer königlichen Figur mit einer daraus sich entwickelnden Nymphengestalt anmutig überraschend sei, wird niemanden entgehen und jede geschickte Schauspielerin reizen, sich auf diese Weise darzustellen.

Die Nymphe jedoch wird bald aus ihrer Täuschung gerissen; sie fühlt ihren abgesonderten kläglichen Zustand, ergreift eins der Gewänder, mit welchem sie den größten Teil der Vorstellung über ihre Bewegungen begleitet, sich bald darein verhüllt, sich bald daraus wieder entwindet und zu gar mannigfaltigem pantomimischen Ausdruck den Worten gemäß zu benutzen weiß.

Auch dieser Teil war bei unserer Vorstellung vollkommen; bewegliche Zierlichkeit der Gestalt und Kleidung flossen in Eins zusammen, so daß der Zuschauer weder in der Gegenwart noch in der Erinnerung eins von dem andern abzusondern wußte noch weiß. Eine jede deutsche Künstlerin, welche sich fühlt, wird diese Aufgabe zu lösen für angenehme Pflicht halten.

5) Nunmehr aber ist es Zeit, der Musik zu gedenken, welche hier ganz eigentlich als der See anzusehen ist, worauf jener künstlerisch ausgeschmückte Nachen getragen wird, als die günstige Luft, welche die Segel gelind, aber genugsam erfüllt und der steuernden Schifferin bei allen Bewegungen nach jeder Richtung willig gehorcht.

Die Symphonie eröffnet eben diesen weiten musikalischen Raum, und die nahen und fernen Begrenzungen desselben sind lieblich ahnungsvoll ausgeschmückt. Die melodramatische Behandlung hat das große Verdienst, mit weiser Sparsamkeit ausgeführt zu sein, indem sie der Schauspielerin gerade so viel Zeit gewährt, um die Gebärden der mannigfaltigen Übergänge bedeutend auszudrucken, die Rede jedoch im schicklichen Moment ohne Aufenthalt wieder zu ergreifen, wodurch der eigentlich mimisch-tanzartige Teil mit dem poetisch-rhetorischen verschmolzen und einer durch den andern gesteigert wird.

Eine geforderte und um desto willkommenere Wirkung thut das Chor der Parzen, welches mit Gesang eintritt und das ganze rezitativartig gehaltene Melodram rhythmisch-melodisch abrundet; denn es ist nicht zu leugnen, daß die melodramatische Behandlung sich zuletzt in Gesang auflösen und dadurch erst volle Befriedigung gewähren muß.

6) Wie sich nun dieser Chorgesang zur Deklamation und

melodramatischen Begleitung verhielt, ebenso verhielt sich zu der an einer einzelnen Gestalt ins Unendliche vermannigfaltigten Bewegung das unbewegte Tableau des Schlusses. Indem nämlich Proserpina in der wiederholten Huldigung der Parzen ihr unwiderrufliches Schicksal erkennt und, die Annäherung ihres Gemahls ahnend, unter den heftigsten Gebärden in Verwünschungen ausbricht, eröffnet sich der Hintergrund, wo man das Schattenreich erblickt, erstarrt zum Gemälde, und auch sie, die Königin, zugleich erstarrend, als Teil des Bildes.

Das Schattenreich war also gedacht und angeordnet: In der Mitte eine schwach beleuchtete Höhle, die drei Parzen umschließend, ihrer Beschäftigung gemäß von verschiedenem Alter und Kleidung, die jüngste spinnend, die mittlere den Faden ausziehend und die älteste mit der Schere bewaffnet. Die erste emsig, die zweite froh, die dritte nachdenkend. Diese Höhle dient zum Fußgestelle des Doppelthrons, auf welchem Pluto seinen Platz ausfüllt, die Stelle jedoch zu seiner Rechten leer gesehen wird. Ihm linker Hand, auf der Nachtseite, erblickt man unten zwischen Wasserstürzen und herabhängenden Fruchtzweigen, bis an den Gürtel in schäumenden Wellen, den alten Tantalus, über ihm Ixion, welcher das ihn aus einer Höhle fortreißende Rad aufhalten will, gleichfalls halbe Figur; oben auf dem Gipfel des Felsens Sisyphus, ganze Figur, sich anstrengend, den auf der Kippe schwebenden Steinblock hinüber zu werfen.

Auf der lichten Gegenseite waren die Seligen vorgestellt. Und wie nun Laster und Verbrechen eigentlich am Individuum kleben und solches zu Grunde richten, alles Gute und Tugendhafte dagegen uns in das Allgemeine zieht, so hatte man hier keine besonders benannten Gestalten aufgeführt, sondern nur das allgemein Wonnevolle dargestellt. Wenn auf der Schattenseite die Verdammnis auch dadurch bezeichnet war, daß jener namhaften Heroen jeder allein litt, sprach sich hier dagegen die Seligkeit dadurch aus, daß allen ein geselliger Genuß bereitet war.

Eine Mutter, von vielen Kindern umgeben, zierte den würdigen Grund, worauf der frohbegrünte elysische Hügel emporstieg. Über ihr eilte den Berg hinab eine Gattin dem herankommenden Gatten entgegen; ganz oben in einem Palmenlusthain, hinter welchem die Sonne aufging, Freunde und Liebende in vertraulichem Wandeln. Sie wurden durch kleine Kinder vorgestellt,

welche gar malerisch fernten. Den Farbenkreis hatte der Künstler über das Ganze verteilt, wie es den Gruppen und der Licht- und Schattenseite zukam. Denke man sich nun Proserpina im königlichen Schmuck, zwischen der kinderreichen Mutter und den Parzen hinanstaunend zu ihrem leeren Thron, so wird man das Bild vollendet haben.

Die löbliche Gewohnheit, das Bild nach einer kurzen Verdeckung zum zweitenmale zu zeigen, benutzte man zum Abschluß. Ein niederfallender Vorhang hatte auch Proserpina mit zugedeckt; sie benutzte die kurze Zwischenzeit, sich auf den Thronsitz zu begeben, und als der Vorhang wieder aufstieg, sah man sie neben ihrem Gemahl, einigermaßen abgewendet, sitzen und sie, die Bewegliche, unter den Schatten erstarrt. Chorgesang mit Musikbegleitung dauerte bis zu Ende.

Die Beschreibung des Gemäldes giebt zu erkennen, daß wir dem beschränkten Raum unserer Bühne gemäß mit einer löblichen lakonischen Symbolik verfahren, wodurch alle Figuren und Gruppen deutlich hervorleuchteten, welches bei solchen Darstellungen höchst nöthig ist, weil dem Auge nur wenig Zeit gegeben wird, sie zu fassen.

Wie wir nun anfangs den Architekten und Landschaftsmaler zu Hülfe gerufen, so werden Bildhauer und Maler nun eine dankbare Aufgabe zu lösen eingeladen. Den Raum größerer Theater benutzend, können sie ein ungeheures, mannigfaltiges und dennoch auseinander tretendes faßliches Gemälde darstellen. Die Grundzüge sind gegeben, wobei wir gestehen, daß wir uns nur mit Mühe enthielten, mehrere Gebilde, welche teils die Mythologie, teils das Gemüt aufdrang, anzubringen und einzuschalten.

Und so wären denn die Mittel klar auseinander gelegt, deren man sich bedient hat und noch bedienen kann, um mit geringem Aufwand bedeutenden Effekt hervorzubringen.

Das deutsche Theater besitzt viele kleine komische Stücke, welche jedermann gern wiederholt sieht; schwerer und seltner sind kurzgefaßte Tragödien. Von den Melodramen, denen der edle Inhalt am besten ziemt, werden Pygmalion und Ariadne noch

34. Pygmalion, Melodram von J. J. Rousseau (mit Musik von Benda), nannte Schiller, als Iffland am 27. April 1798 darin aufgetreten war, „eine frostige, handlungsleere, unnatürliche Fratze". In „Dichtung und Wahrheit" nennt Goethe es dagegen ein „kleines, aber merkwürdig Epoche machendes Werk". Am 27. November 1816 brachte Goethe den „Pygmalion" wieder auf die Bühne. — Ariadne von J. C. Brandes (1772), durch die virtuosenhafte Darstellung der Gattin des Dichters überall mit großer Wirkung aufgeführt, das Vorbild von Goethes „Proserpina".

manchmal vorgestellt; die Zahl derselben zu vermehren, dürfte daher als ein Verdienst angesehen werden. Das gegenwärtige kleine Stück, welches sich in idyllischen, heroischen, leidenschaftlichen, tragischen Motiven immer abwechselnd um sich selbst herumdreht, könnte seiner Art nach Gelegenheit geben, manche Mittel, welche seit seiner Entstehung die deutsche darstellende Kunst erworben, ihm zu Gunsten anzuwenden. Die landschaftliche Kunst hat sich in diesen letzten Zeiten von der bloßen Aus- und Ansicht wirklicher Gegenstände (veduta) zur höhern, ideellen Darstellung erhoben. Die Verehrung Poussins wird allgemeiner, und gerade dieser Künstler ist es, welcher dem Dekorateur im landschaftlichen und architektonischen Fache die herrlichsten Motive darbietet.

Rezitation und Deklamation haben sich auch gesteigert und werden immer ins Höhere reichen können, wenn sie nur dabei mit dem einen Fuße den Boden der Natur und Wahrheit zu berühren verstehen. Schöne, anständige körperliche Bewegung, an die Würde der Plastik, an die Lebendigkeit der Malerei erinnernd, haben eine Kunstgattung für sich begründet, welche ohne Teilnahme der Gewänder nicht gedacht werden kann und deren Einfluß sich gleichfalls schon auf die Tragödie erstreckt.

Ebenso ist es mit den Tableaux, mit jener Nachbildung eines gemalten Bildes durch wirkliche Personen. Sie fingen in Klöstern, bei Krippchen, Hirten und Drei-Königen an und wurden zuletzt ein gleichfalls für sich bestehender Kunstzweig, der manchen Liebhaber reizt und beschäftigt, auch sich einzeln schon auf dem Theater verbreitet hat. Ein solches Bild, nicht einem andern Bilde nachgeahmt, sondern zu diesem Zweck erfunden, welches bei festlichen Gelegenheiten bei uns mehrmals geschehn, hat man hier angebracht und an das Stück dergestalt geschlossen, daß dieses dadurch seine Vollendung erlangt.

Auch darf man wohl zuletzt noch die Mäßigkeit des Komponisten rühmen, welcher sich nicht selbst zu hören, sondern mit keuscher Sparsamkeit die Vorstellung zu fördern und zu tragen suchte.

---

5. könnte. Im ersten Druck „konnte".

Zu Schillers und Ifflands Andenken.

(Morgenblatt 1815. Nr. 151. Den 26. Juni.)

Weimar, den 10. Mai 1815.

In diesen letzten Wochen erinnerte man sich allgemein zweier abgeschiedenen vortrefflichen Männer, welchen das deutsche Theater unendlich viel verdankt, deren bedeutende Verdienste noch dadurch erhöht werden, daß sie von Jugend auf in dem besten Vernehmen eine Kunst gefördert, zu der sie geboren waren. Bemerklich ist hierbei, daß der Geburtstag des einen nicht weit von dem Todestag des andern falle, welcher Umstand zu jener gemeinsamen Erinnerung Anlaß gab.

Iffland war am 26. April geboren, welchen Tag das deutsche Theater würdig gefeiert hat; Schiller hingegen entzog sich am 9. Mai der Welt und seinen Freunden. An einem Tage daher ward auf dem Großherzogl. Weimarischen Theater das Andenken beider Männer dramatisch erneuert, und zwar geschah es folgendermaßen.

Die beiden letzten Akte der Hagestolzen wurden aufgeführt; sie können gar wohl als ein Ganzes für sich angesehen, als eins der schönsten Erzeugnisse Ifflands betrachtet werden, und man durfte um so eher diese Wahl treffen, als das ganze Stück, vollkommen gut besetzt und sorgfältig dargestellt, immerfort bei uns einer besondern Gunst genießt.

Der Schluß des letzten Aktes ging unmittelbar in ein Nachspiel über, welches, in Versen gesprochen, sogleich den Ton etwas höher nehmen durfte, obgleich die Zusammenspielenden nicht eigentlich aus ihrem Charakter heraustraten. Die in dem Stücke selbst obwaltenden Mißverhältnisse kamen auf eine läßliche Weise wieder

1. Zu Schillers und Ifflands Andenken. Der Aufsatz wurde am 4. Mai 1815 diktiert, am 16. Juni an Cotta abgesandt. — Zum Inhalt vergl. das Nachspiel selbst (Werke Bd. 11, 1, S. 255 ff.) und „Über die Entstehung des Festspiels zu Ifflands Andenken" (Bd. 31, S. 231 ff.). — Die Feier fand an dem Tage statt, von dem unsere Nachricht darüber datiert ist. Im Morgenblatt und der Ausgabe letzter Hand folgte darauf der Abdruck des Nachspiels.

zur Sprache und wurden freundlich beschwichtigt, so daß zuletzt Margareta, ihre Persönlichkeit nicht ganz verleugnend, in einen Epilog höhern Stils übergehen konnte, welcher, den Zweck des Ganzen näher bezeichnend, die Verdienste jenes vortrefflichen Mannes mit würdiger Erhebung einigermaßen aussprach.

Hierauf ward Schillers Glocke nach der schon früher beliebten Einrichtung vorgestellt. Man hatte nämlich diesem trefflichen Werke, welches auf eine bewunderungswürdige Weise sich zwischen poetischer Lyrik und handwerksgemäßer Prosa hin und wieder bewegt und so die ganze Sphäre theatralischer Darstellung durchwandert, ihm hatte man ohne die mindeste Veränderung ein vollkommen dramatisches Leben mitzuteilen gesucht, indem die mannigfaltigen einzelnen Stellen unter die sämtliche Gesellschaft nach Maßgabe des Alters, des Geschlechts, der Persönlichkeit und sonstigen Bestimmungen verteilt waren, wodurch dem Meister und seinen Gesellen, herandringenden Neugierigen und Teilnehmenden sich eine Art von Individualität verleihen ließ.

Auch der mechanische Teil des Stücks that eine gute Wirkung. Die ernste Werkstatt, der glühende Ofen, die Rinne, worin der feurige Bach herabrollt, das Verschwinden desselben in die Form, das Aufdecken von dieser, das Hervorziehen der Glocke, welche sogleich mit Kränzen, die durch alle Hände laufen, geschmückt erscheint, das alles zusammen giebt dem Auge eine angenehme Unterhaltung.

Die Glocke schwebt so hoch, daß die Muse anständig unter ihr hervortreten kann, worauf denn der bekannte Epilog, revidiert und mit verändertem Schlusse, vorgetragen und dadurch auch dieser Vorstellung zu dem ewig werten Verfasser eine unmittelbare Beziehung gegeben ward. Madame Wolff rezitierte diese Schlußrede zur allgemeinsten Bewunderung, so wie Madame Lortzing in jenem Nachspiel sich den verdientesten Beifall erwarb. Man hat die Absicht, beide genannte Stücke zwischen jenen bezeichneten Tagen jährlich aufzuführen

---

26 f. der bekannte ... Schlusse. Siehe Werke Bd. 11, 2, S. 411. — 29. Madame Wolff, geborene Malcolmi, zuerst verheiratet mit dem Schauspieler Becker, dann mit Pius Alexander Wolff, durch Goethe ausgebildet, eine der vorzüglichsten Schauspielerinnen der Weimarer Bühne, der sie von 1791 bis 1816 angehörte. — 30 f. Madame Lortzing, geborene Elsermann, in Weimar von 1805 bis 1825 engagiert.

Berliner Dramaturgen.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 45. Band. 1833. S. 104—110.)

Wunsch und freundliches Begehren.

(Kunst und Altertum. Vierter Band. Erstes Heft. 1823. S. 102—107.)

Seit dem Januar 1821 hat eine geist- und sinnverwandte Gesellschaft neben andern Tagesblättern die Haude und Spenerischen Berliner Nachrichten anhaltend gelesen und besonders auf die Notizen und Urteile das Theater betreffend ununterbrochen geachtet. Sie scheinen von mehrern Verfassern herzurühren, welche, zwar in den Hauptpunkten mit einander einverstanden, doch durch abweichende Ansichten sich unterscheiden. Einer aber tritt besonders hervor, dem das Glück die Gunst erwies, daß er lange her gedenkt und, wie er von sich selbst sagt, „aufmerksam das Ganze und Einzelne beobachtet und Vergangenes so lebhaft als möglich sich zu reproduzieren sucht, um es anschaulich mit dem wirklich Gegenwärtigen vergleichen zu können".

Und wirklich, er ist zu beneiden, daß er, das Theater in- und auswendig kennend, die Schauspieler durch und durch schauend, das Maß der Annäherung an die Rolle, der Entfernung von der Rolle so genau fühlend und einsehend, noch mit so jugendlicher, frischer und unbefangener Teilnahme das Theater besuchen kann. Doch bedenkt man es wohl, so hat diesen Vorteil jede wahre, reine Neigung zur Kunst, daß sie endlich zum Besitz des Ganzen gelangt, daß das vergangene so gut wie das gegenwärtige Treffliche

1. Berliner Dramaturgen. Wie die Überschriften der einzelnen Abschnitte zeigen, ist dieser Aufsatz ursprünglich an verschiedenen Stellen erschienen und erst nach Goethes Tode zu einem Ganzen vereinigt worden. Der Titel des zweiten Teiles „Nachträgliches" lautete im ersten Druck „Nach Berlin". — 12 ff. Einer aber ... zu können. Vermutlich Zelter.

vor ihr neben einander steht und dadurch ein sinnlich geistiger Genuß dem Einsichtigen entspringt, welchen auch mangelhafte, mißglückte Versuche nicht zu verkümmern Gewalt haben.

Zwei Jahrgänge gedachter Zeitung liegen nun vor uns geheftet; denn wir fanden immer höchst interessant, die Zeitungen vergangener Jahre nachzulesen; man bewundert die Kunst, zu beschleunigen und zu verspäten, zu behaupten und zu widerrufen, die ein jeder Redakteur ausübt nach dem Interesse der Partei, der er zugethan ist. Eine solche Sammlung kommt uns diesmal nun im ästhetischen Sinne zu statten, indem wir bei früher eintretendem Abend von jenem Termin an bis auf den letzten Tag den Theaterartikel wieder durchlasen, aber freilich von Druck und Papier viel zu leiden hatten. Nun würden wir sehr gerne nach einem gefertigten Auszug das Ganze wieder teilweise vornehmen, die Konsequenz, die Bezüge der Überzeugungen, das Abweichen derselben bei wieder abnehmenden Tagen studieren und uns besonders mit jenem Referenten unterhalten. Aber die Bemühung ist vergeblich, diesen Vorsatz durchführen zu wollen; wir müssen immer wieder zu einer englischen Druckschrift flüchten.

Wir sprechen deshalb einen längst gehegten Wunsch aus, daß diese löblichen Bekenntnisse vorzüglicher Männer möchten mit frischen Lettern auf weiß Papier stattlich und schicklich, wie sie wohl verdienen, zusammengedruckt werden, damit der Kunstfreund möglich finde, sie bequem und behaglich der Reihe nach und auch wohl wiederholt in mannigfaltigem Bezug zu lesen, zu betrachten und zu bedenken. Wird uns diese Gunst gewährt, so sind wir gar nicht abgeneigt, eigene Bemerkungen einem so löblichen Texte hinzuzufügen, wozu uns ein folgerechter, wahrer Genuß an den Produktionen eines höchst gebildeten Verstandes, einer unbestechlichen Gerechtigkeit, mit dem allerliebsten Humor ausgesprochen, notwendig aufregen mußte. Es würde bemerklich werden, wie er die bedeutenden Hauptfiguren des Berliner Theaters zu schätzen wußte und weiß, wie er die vorüberschwebenden Gäste mit Wahrheit und Anmut zu behandeln versteht. Man sehe die Darstellungen der ersten und zweiten Gastrollen der Madam Neumann; sie thun sich so zierlich und liebenswürdig hervor als die Schauspielerin selbst. Oft spiegeln sich auch alt und neue Zeit gegen

35. Madame Neumann, geborene Morstadt, bekannter unter ihrem späteren Namen Haizinger (1800—1884), seit 1846 ein beliebtes Mitglied des Wiener Burgtheaters.

einander: Emilie Galotti, vor vierzig Jahren und im laufenden aufgeführt.

Zum Einzelnen jedoch dürfen wir uns nicht wenden, wohl aber bemerken, daß gerade in diesen letzten Monaten Bedeutendes geliefert ward. Erst lasen wir den Aufsatz eines Mannes, der gegen das neuere Bestreben, den Worten des Dichters Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und ihnen das völlige Gewicht zu geben, ungünstig gestimmt ist, jener Epoche dagegen mit Preis gedenkt, wo der Schauspieler, seinem Naturell sich völlig überlassend, ohne besonderes Nachdenken durch Übung in der Kunst sich weiter zu fördern trachtete.

Hierauf im Gegensatz finden wir den Bericht des würdigen Jenisch vom Jahr 1802, woraus hervorgeht, wie es mit jenen Natürlichkeiten eigentlich beschaffen gewesen und wie der sogenannte Konversationston zuletzt in ein unverständiges Mummeln und Lispeln ausgelaufen, so daß man von den Worten des Dramas nichts mehr verstehen können und sich mit einem nackten Gebärdenspiel begnügen müssen.

Schließlich tritt nun der eigentliche Referent auf, nimmt sich der neuen Schule kräftig an und zeigt, wie auf dem Wege, welchen Wolffs, Devrients, Stichs wandeln, ein höheres Ziel zu erreichen sei, und wie ein herrliches Naturell keineswegs verkürzt werde, wenn ihm einleuchtet, daß der Mensch nicht alles aus sich selbst nehmen könne, daß er auch lernen und als Künstler den Begriff von der Kunst sich erwerben müsse.

Möchten diese und tausend andere fromme Worte Kennern und Künstlern, Gönnern und Liebhabern, vielleicht als Taschenbuch, zu willkommenster Gabe vorgelegt werden!

---

13. Daniel Jenisch (1762—1804), Prediger an der Nikolaikirche in Berlin, von Schiller in den „Xenien“ heftig angegriffen, wofür er sich in der mit Randglossen versehenen Ausgabe derselben unter dem Titel „Litterarische Spießruten“ rächte, als Dichter unbedeutend, als Schriftsteller auf den verschiedensten Gebieten ohne rechten Erfolg thätig. Das Beiwort „würdig“ mag mehr seiner Zugehörigkeit zu einem älteren Geschlecht, als seiner Eigenart gelten. — 21. Wolffs. Pius Alexander Wolff, in Weimar 1803—1816, und seine Frau (siehe S. 709, Z. 24 Anm.), die bedeutendsten unter den von Goethe ausgebildeten Schauspielern. — Devrients. Ludwig (1784—1832), der größte seines Namens, und Philipp Eduard (1801—1877). — Stichs. Wilhelm Stich (1794—1824), bekannt vornehmlich als Gatte der berühmten Auguste Düring (1795—1865), die sich später mit dem Bankier Krelinger vermählte.

Nachträgliches.

(Kunst und Altertum. Vierter Band. Zweites Heft. 1823. S. 181—182.)

In dem vierzigsten Stück und folgenden der Haude-Spenerischen Berliner Nachrichten finden wir unsern Theaterfreund und Sinnesgenossen sehr vergnüglich wieder, wo er vieljährige Erfahrung und geistreiches Urteil abermals recht anmutig walten läßt. Möge er doch fleißig fortfahren und ein billiger Raum seinen gehaltvollen Worten gegönnt sein. Übrigens wird er sich keineswegs irre machen lassen; denn wer mit Liebe treulich einem Gegenstand funfzig Jahre anhängt, der hat das Recht zu reden, und wenn gar niemand seiner Meinung wäre.

Noch eins muß ich bemerken. Man hat ihn aufgefordert, wie über das Theater auch über das Publikum seine Meinung zu sagen; ich kann ihm hiezu nur unter gewissen Bedingungen raten. Das lebende Publikum gleicht einem Nachtwandler, den man nicht aufwecken soll; er mag noch so wunderliche Wege gehen, so kommt er doch endlich wieder ins Bette.

Indessen gedenk' ich gelegentlich einige Andeutungen zu geben, die, wenn sie dem Einsichtigen zusagen und ihn zu gewissen Mitteilungen bewegen, von dem besten Erfolg für uns und andere sein werden.

Berliner Dramaturgen noch einmal.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 45. Band. 1833. S. 109—110.)

Schematisches.

Was über sie schon ausgesprochen worden.
Ihre Eigenschaften, Herkommen, Berechtigungen.
Die gute Meinung von ihnen braucht man nicht zurückzunehmen.
Merkwürdig ist ihr Vor- und Fortschreiten.
Gegenwärtige schwierige Lage.
Zwischen zwei Theatern.
Gerechtigkeit gegen beide.
Schonung beider.

18. Indessen ... geben. Vielleicht ist das folgende Schema der Entwurf dazu. — 30. Zwischen zwei Theatern. Neben dem königlichen Theater bestand das Königstädtische Theater, von Privatunternehmern geleitet.

Reine, ruhige Teilnahme ihr Element, aus dem sie schöpfen.

Schonung überhaupt demjenigen nötig, der öffentlich über den Augenblick urteilen und wahrhaft wirken will.

Denn er darf ja das Gegenwärtige nicht gewaltsam zerstören. Aufmerksam soll er machen, warnen und auf den rechten Weg deuten, auf den, den er selbst dafür hält.

Das ist in Deutschland jetzt nicht schwer, da so viel verständige, hochgebildete Menschen sich unter den Lesern und Schriftstellern befinden.

Wer jetzt das Unrecht will oder eine unrechte Art hat zu wollen, der ist bald entdeckt und von einflußreichen Menschen wo nicht gehindert, doch wenigstens nicht gefördert. Er kann sich des *Tages* versichern, aber kaum des *Jahres*.

Für Freunde der Tonkunst,

von Friedrich Rochlitz. Erster Band. Leipzig 1824.

(Über Kunst und Altertum. Fünfter Band. Erstes Heft. 1824. S. 154—161.)

Wohlwollende Leser geben mir schon lange zu, daß ich, anstatt über Bücher zu urteilen, den Einfluß ausspreche, den sie auf mich haben mochten. Und im Grund ist dies doch das Urteil aller Lesenden, wenn sie auch ihre Meinung und Gesinnung dem Publikum nicht mitteilen. Der Unterrichtete findet in einem Buche nichts Neues und kann es daher nicht loben, indessen der jüngere Wißbedürftige daran seine Kenntnisse mit Erbauung vermehrt; der eine wird gerührt, wo der andere kalt bleibt; deshalb ist die Aufnahme eines Werks so sehr verschieden.

Bei dem obgenannten hatte ich mich besonders zu erfreuen, und zwar will ich zuvörderst der gemütlich ausführlichen Darstellung des Messias von Händel gedenken; sie erregte in mir die unwiderstehliche Sehnsucht, von dem Werke, das mich früher an die ernsteste Tonkunst herangeführt, so viel abermals zu vernehmen, daß die alten halbverklungenen Gefühle sich wieder entwickelten und die jugendlichen Genüsse in Geist und Seele sich nochmals erneuerten.

Dazu gelange ich denn jetzt unter der Anleitung eines wackern Musikdirektors, durch Teilnahme von Tonkünstlern und Liebhabern.

1 f. Für Freunde der Tonkunst, von Friedrich Rochlitz. Über Goethes Beziehungen zu dem Verfasser des hier besprochenen Buches siehe W. v. Biedermann, Goethe und Leipzig II, 229 ff. und den von demselben herausgegebenen Briefwechsel Goethes mit Rochlitz (Leipzig 1887). — Ein zweiter Band erschien 1825, ein dritter und vierter 1830—1832. — Der Aufsatz ist der einzige Goethes, der musikalische Gegenstände behandelt, und hat nach dem Vorbilde der Hempelschen Ausgabe hier Aufnahme gefunden, weil er sich mit der Rubrik „Theater" wenigstens berührt. — 15 ff. des Messias ... erneuerten. Auch an Zelter schrieb Goethe den 8. März 1824, daß er durch das Buch von Rochlitz wieder an Händel herangezogen worden sei und sich mit der Partitur beschäftigt habe. Vergl. auch die Briefe vom 27. März und 28. April 1824. — 21 f. eines wackern Musikdirektors. Eberwein. Siehe oben S. 782 Z. 1 f. Anm.

Ich folge nunmehr dem Gange des unschätzbaren Werkes nach vorliegender Anleitung; man schreitet vor, man wiederholt; und so hoffe ich, in einiger Zeit ganz wieder von Händelscher Geistesgewalt durchdrungen zu sein.

Die Biographieen Hillers und der Schmehling-Mara thaten mir sehr wohl und veranlaßten nachstehende Betrachtung.

Unbekannt mit der nächsten Umgebung, lebt die Jugend immerfort entweder zu sehr mit sich selbst beschäftigt oder mit Gedanken und Bestrebungen in die Ferne gerichtet; nur die Folgezeit klärt uns über die vergangene Gegenwart auf.

Diesmal ward ich denn in jene Tage versetzt, wo ich in Leipzig in studentischem Dunkel und Dünkel umherging, alles guten Willens mir bewußt, nach undeutlichen Zwecken auf Irrwegen tastete.

Auch ich habe den guten Hiller besucht und bin freundlich von ihm aufgenommen worden; doch wußte er mit meiner wohlwollenden Zudringlichkeit, mit meiner heftigen, durch keine Lehre zu beschwichtigenden Lernbegierde sich so wenig als andere zu befreunden.

Auch jene Demoiselle Schmehling hab' ich damals bewundert, eine werdende, für uns unerfahrne Knaben höchst vollendete Sängerin. Die Arien „Sul terren piagata a morte etc." und „Par che di giubilo etc." aus Hassens Helena auf dem Kalvariberg weiß ich mir noch im Geiste hervorzurufen.

Indem ich mich nun mit diesem und den übrigen anmutig belehrenden Aufsätzen unterhalte, scheint mir der Mann zur Seite zu stehen, den ich schon so lange Jahre als freundlich teilnehmenden Mitgenossen eines bedeutenden Zeitalters zu ehren hatte, der zu meinem Lebensgange sich heiter und froh wie ich mich zu dem seinigen gefügt. Von der ersten Zeit an erscheint er als rein wohlwollender Beobachter, und eben diesen Charakter gewinnen seine Vorträge; er schreitet ruhig getrost in der Litteratur seiner

5. Hillers. Über Goethes Beziehungen zu dem Leipziger Kantor und Komponisten Johann Adam Hiller (1728—1804) siehe W. v. Biedermann, Goethe und Leipzig I, 155 ff. — der Schmehling-Mara. Gertrud Elisabeth Schmehling (1749—1833), eine der größten Sängerinnen ihrer Zeit, war eine Schülerin Hillers und wirkte in Leipzig, als Goethe dort studierte. — 20 ff. Auch jene ... hervorzurufen. Ebenso wie die Schmehling scheint den jungen Goethe Corona Schröter in dem genannten Oratorium Hasses im Dezember 1767 begeistert zu haben. Beiden widmete er darauf bezügliche Verse (Werke Bd. 3, 2, S. 22 und 111). Vergl. Goethe an Zelter 3. Februar 1831. Siehe auch oben S. 750 Z. 22 f. Anm.

Tage daher, erwirbt die vollkommenste Leichtigkeit des Ausdrucks, sagt nur, was sich aussprechen läßt, und spricht es gut aus; zu seinem größten Vorteil aber begleitet ihn überall eine eingeborne Harmonie, ein musikalisches Talent entwickelt sich aus seinem Innern, und er fördert es mit Sorgfalt so, daß er seine schriftstellerische Gabe zu Darstellung von musikalischen Erfahrungen und Gesetzen mit Leichtigkeit benutzen kann. Wie viel ihm die gebildete Welt hierin schuldig geworden, ist kaum mehr zu sondern; denn seine Wirkungen sind schon in die Masse der Nation übergegangen, woran er sich denn in einem höhern Alter uneigennützig mit allgemeiner Beistimmung vergnügen kann.

Seine heitern Produktionen, die man als Blüten einer wirklichen Welt ansehen darf, sind von jedermann gekannt und werden auch in einer neuen konzentrierten Ausgabe, die u. d. T. „Auswahl aus Fr. Rochlitz' sämtlichen Schriften, Leipzig 1821 u. ff." erschien, seinen Freunden abermals in die Hände gegeben und jüngeren Lesern als liebenswürdige neue Gabe geboten.

Hier enthalt' ich mich nun nicht, einer der wundersamsten Produktionen zu gedenken, die sich vielleicht je, man darf wohl sagen, ereignet haben. Es ist das Tagebuch der Schlacht bei Leipzig, wo die beiden Talente des Verfassers als Schriftstellers und Tonkünstlers vereint hervortreten und zugleich sein rein ruhiger, zusammengenommener Charakter sich bewährt, wie der eines Schiffers im Sturm, aufmerkend geschäftig, obgleich beängstigt, sich gar löblich hervorthut.

Das Bedürfnis unseres Freundes, Ereignisse zu beobachten, seine Gedanken durch Schrift, seine Empfindungen musikalisch auszudrücken, wird uns dadurch erhalten und auch der Folgezeit offenbart. Das Unbewußte, Desultorische der überdrängtesten Augenblicke — von gefahrvoller Beobachtung kaum zu überlebender Momente zum Flügel, um das Herz zu erleichtern, zum Pult, um Gedanken und Anschauungen zu fixieren — ist einzig; mir ist wenigstens nichts Ähnliches bekannt. Diese bewußte Bewußtlosigkeit, dieses unvorsätzliche Betragen, diese bedrängte Thätigkeit, diese nur durch Wiederkehr zu gewohnten, geliebten Beschäftigungen gefundene Selbsthülfe, wo eine im augenblicklichen

14 ff. die u. d. T. . . . erschien. Genauer „Auswahl des Besten aus Fr. Rochlitz' sämtlichen Schriften. In sechs Bänden. Züllichau 1821—22". — 20 f. das Tagebuch der Schlacht bei Leipzig, betitelt „Tage der Gefahr" in der eben genannten Sammlung Bd. 6, S. 185 ff.

bänglichen Genuß erhaschte Wiederherstellung schon genügt, um größeren Leiden mit unverlorner Selbständigkeit wieder entgegengehen zu können — alles dieses ist ein Dokument für künftige Zeiten, was die Bewohner Leipzigs und der Umgegend gelitten haben, als das Wohl der Deutschen nach langem Druck sich endlich wieder aufrichtete.

Auch mir besonders war dieses Tagebuch von großer Bedeutung, indem ich gerade in denselbigen Stunden noch in ahnungsvoller Sicherheit, umgeben von einer ängstlichen Stille, meinen gewöhnlichen Geschäften nachging oder vielmehr im Theatergeschäft den Epilog zu Essex schrieb, in welchem die merkwürdigen prophetischen Worte vorkommen:

Der Mensch erfährt, er sei auch wer er mag,
Ein letztes Glück und einen letzten Tag!

---

11. Epilog zu Essex. Vergl. Bd. 11, 2, S. 423 und die dort angeführten Stellen.

Ludwig Tiecks Dramaturgische Blätter.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 45. Band. 1833. S. 111—115.)

Gar mannigfaltige Betrachtungen erregte mir dies merkwürdige Büchelchen.

Der Verfasser, als dramatischer Dichter und umsichtiger Kenner das vaterländische Theater beurteilend, auf weiten Reisen von auswärtigen Bühnen durch unmittelbare Anschauung unterrichtet, durch sorgfältige Studien zum Historiker seiner und der vergangenen Zeit befähigt, hat eine gar schöne Stellung zum deutschen Publikum, die sich hier besonders offenbart. Bei ihm ruht das Urteil auf dem Genuß, der Genuß auf der Kenntnis, und was sich sonst aufzuheben pflegt, vereinigt sich hier zu einem erfreulichen Ganzen.

Seine Pietät gegen Kleist zeigt sich höchst liebenswürdig. Mir erregte dieser Dichter, bei dem reinsten Vorsatz einer aufrichtigen Teilnahme, immer Schauder und Abscheu, wie ein von der Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre. Tieck wendet es um: er betrachtet das Treffliche, was von dem Natürlichen noch übrig blieb, die Entstellung läßt er beiseite, entschuldigt mehr, als daß er tadelte; denn eigentlich ist jener talentvolle Mann auch nur zu bedauern, und darin kommen wir denn beide zuletzt überein.

Wo ich ihn ferner auch sehr gerne antreffe, ist, wenn er als Eiferer für die Einheit, Unteilbarkeit, Unantastbarkeit Shakespeares auftritt und ihn ohne Redaktion und Modifikation von Anfang bis zu Ende auf das Theater gebracht wissen will.

1. Ludwig Tiecks Dramaturgische Blätter. Erschienen in zwei Bändchen in Breslau 1826. Der Titel lautet genau: „Dramaturgische Blätter. Nebst einem Anhange noch ungedruckter Aufsätze über das deutsche Theater und Berichten über die englische Bühne, geschrieben auf einer Reise im Jahre 1817." — 14. Seine Pietät... liebenswürdig. Tieck bespricht den „Prinzen von Homburg" (1, 6—24) und das „Käthchen von Heilbronn" (1, 112—118); er hat ferner 1821 die „Hinterlassenen Schriften" und 1826 die „Gesammelten Schriften" Heinrich von Kleists herausgegeben.

Wenn ich vor zehn Jahren der entgegengesetzten Meinung war und mehr als *einen* Versuch machte, nur das eigentlich Wirkende aus den Shakespeareschen Stücken auszuwählen, das Störende aber und Umherschweifende abzulehnen, so hatte ich, als einem Theater vorgesetzt, ganz recht; denn ich hatte mich und die Schauspieler Monate lang gequält und zuletzt doch nur eine Vorstellung erreicht, welche unterhielt und in Verwunderung setzte, aber sich wegen der gleichsam nur *einmal* zu erfüllenden Bedingung auf dem Repertoire nicht erhalten konnte. Jetzt aber kann es mir ganz angenehm sein, daß dergleichen hie und da abermals versucht wird; denn auch das Mißlingen bringt im ganzen keinen Schaden.

Da der Mensch doch einmal die Sehnsucht nicht los werden soll, so ist es heilsam, wenn sie sich nach einem bestimmten Objekte hin richtet, wenn sie sich bestrebt, ein abgeschiedenes großes Vergangene ernst und harmlos in der Gegenwart wieder darzustellen. Nun sind Schauspieler so gut wie Dichter und Leser in dem Falle, nach Shakespeare hinzublicken und durch ein Bemühen nach dem Unerreichbaren ihre eignen innern, wahrhaft natürlichen Fähigkeiten aufzuschließen.

Habe ich nun in vorstehendem den höchst schätzbaren Bemühungen meines vieljährigen Mitarbeiters meine volle Zustimmung gegeben, so bleibt mir noch zu bekennen übrig, daß ich in einigen Äußerungen, wie zum Beispiel, „daß die Lady Macbeth eine zärtliche, liebevolle Seele und als solche darzustellen sei“, von meinem Freunde abweiche. Ich halte dergleichen nicht für des Verfassers wahre Meinung, sondern für Paradoxieen, die in Erwägung der bedeutenden Person, von der sie kommen, von der schlimmsten Wirkung sind.

Es liegt in der Natur der Sache, und Tieck hat bedeutende Beispiele vorgetragen, daß ein Schauspieler, der sich selbst kennt und seine Natur mit der geforderten Rolle nicht ganz in Einstimmung findet, sie auf eine kluge Weise beugt und zurechtrückt, damit sie ihm passe, dergestalt daß das Surrogat gleichsam als ein neues und brillantes Bildwerk uns für die verständige

1. *vor zehn Jahren.* Siehe oben S. 777 ff. — 22. *meines vieljährigen Mitarbeiters.* Das bezieht sich wohl zunächst auf die Gemeinsamkeit der Bemühungen Goethes und Tiecks um die Aufnahme Shakespeares, weiterhin aber auf ihre zum großen Teil übereinstimmenden litterarischen Anschauungen. Siehe Bd. 32, S. 78 und die dort angeführten Stellen.

Fiktion entschädigt und unerwartet genußreiche Vergleichungen gewährt.

Dies zwar müssen wir gelten lassen, aber billigen können wir nicht, wenn der Theoretiker dem Schauspieler Andeutungen giebt, wodurch er verführt wird, die Rolle in eine fremde Art und Weise gegen die offenbare Intention des Dichters hinüberzuziehen.

In gar manchem Sinne ist ein solches Beginnen bedenklich; das Publikum sieht sich nach Autoritäten um, und es hat recht. — Denn thun wir es nicht selbst, daß wir uns mit Kunst- und Lebensverständigen in Freud' und Leid beraten? Wer demnach irgend eine rechtmäßige Autorität in irgend einem Fache erlangt hat, suche sie billig durch fortwährendes Hinweisen auf das Rechte als ein unverletzliches Heiligtum zu bewahren.

Tiecks Entwickelung der Piccolomini und des Wallensteins ist ein bedeutender Aufsatz. Da ich der Entstehung dieser Trilogie von Anfang bis zu Ende unmittelbar beiwohnte, so bewundere ich, wie er in dem Grade ein Werk durchdringt, das als eins der vorzüglichsten, nicht allein des deutschen Theaters, sondern aller Bühnen, doch in sich ungleich ist und deshalb dem Kritiker hie und da nicht genug thut, wenn die Menge, die es mit dem Einzelnen so genau nicht nimmt, sich an dem ganzen Verlauf notwendig entzücken muß.

Die meisten Stellen, an welchen Tieck etwas auszusetzen hat, finde ich Ursache als pathologische zu betrachten. Hätte nicht Schiller an einer langsamen tötenden Krankheit gelitten, so sähe das alles ganz anders aus. Unsere Korrespondenz, welche die Umstände, unter welchen Wallenstein geschrieben worden, aufs deutlichste vorlegt, wird hierüber den wahrhaft Denkenden zu den würdigsten Betrachtungen veranlassen und unsre Ästhetik immer inniger mit Physiologie, Pathologie und Physik vereinigen, um die Bedingungen zu erkennen, welchen einzelne Menschen sowohl als ganze Nationen, die allgemeinsten Weltepochen so gut als der heutige Tag unterworfen sind.

---

15 f Tiecks Entwickelung ... Aufsatz. Bd. 1, S. 51—83.

Englisches Schauspiel in Paris.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 272—276.)

Wir guten Deutschen, worunter ich mich wohl auch zu zählen habe, können seit funfzig Jahren den unbezwinglichen Shakespeare nicht los werden. Nach unserer gründlichen Verfahrungsweise suchen wir in seine Wesenheit einzudringen; wir gestehen gerne dem Stoff, den Gegenständen seiner Dichtung allen Wert und Gehalt zu; wir trachten, seine Behandlungsart zu entwickeln, ihrem Gange zu folgen, die Charaktere zu enthüllen, und scheinen mit aller Bemühung doch nicht zum Ziele zu gelangen. Neulich sogar hatte sich zugetragen, daß wir uns zu einer entschieden retrograden Bewegung verleiten ließen, indem wir Lady Macbeth als eine liebevolle Gattin zu konstituieren unternahmen. Sollte aber eben hieraus nicht deutlich hervorgehen, daß wir den Kreis schon durchlaufen haben, indem uns die Wahrheit anwidert, der Irrtum aber willkommen erscheint?

Unsere westlichen Nachbarn dagegen, lebendig-praktischen Sinnes, verfahren hierin ganz anders. Sie genießen gegenwärtig des Glücks, die vorzüglichsten englischen Schauspieler in den berühmtesten, beliebtesten Stücken nach und nach vor sich zu sehen, und zwar auf eignem Grund und Boden, wodurch sie gegen das Fremde in den wichtigen Vorteil gesetzt sind, daß ihnen der heimische Maßstab zur Hand bleibt, der, wenn sie ihn, alte, verrottete Vorurteile beseitigend, mit Geistesfreiheit an das Fremde legen, ihnen zu einem wahrhaft überschauenden Urteil die sicherste Gelegenheit giebt.

Um die Wesenheit des Dichters und seiner Dichtung, welche doch niemand ergründen wird, kümmern sie sich nicht; sie achten

10 ff. Neulich sogar ... unternahmen. Siehe oben S. 802, Z. 24 f.

auf die Wirkung, worauf denn doch eigentlich alles ankommt, und indem sie die Absicht haben, solche zu begünstigen, sprechen sie aus, teilen sie mit, was jeder Zuschauer empfindet, empfinden sollte, wenn er sich auch dessen nicht genugsam bewußt würde.

Le Globe. Tome V. Nr. 71.

Hamlet ist endlich auf der französischen Bühne in seiner ganzen Wahrheit erschienen und mit allgemeinem Beifall aufgenommen worden. Selbst diejenigen, denen die Schwierigkeiten der Sprache eine Menge Schönheiten nicht mit empfinden ließen, welche der Ausdruck darbietet, hielten sich an die Handlung und empfanden so Vergnügen als Rührung von diesem originalen Drama. Hamlet erregt unsre Teilnahme, wie er auftritt; kaum ist er angekündigt, so verlangt man nach ihm; kaum hat er sich gezeigt, so ist man tausendfältig an ihn geknüpft, man möchte ihn nicht wieder loslassen. Es ist eine außerordentliche Seele, deren Seltsamkeit allein uns schon auffallen würde. Wer wünschte nicht zu wissen, was alles für wunderliche Gedanken und unvorgesehene Handlungen sich daraus entwickeln werden? wer wäre nicht neugierig, die Geheimnisse derselben zu erforschen und ihren Bewegungen zu folgen? Denn da ist etwas zu sehen, was man nicht überall antrifft. Hier ist die Menschheit zu studieren in diesem so wunderlichen und doch so wahren Herzen.

Aber diese Seele ist zugleich von dem rechtmäßigsten und größesten Schmerz erfüllt, von abscheulichen Ahndungen und Vermutungen; sie ist zärtlich, traurig, großmütig und kraftthätig. Alles das rührt und erregt ein lebendiges Mitgefühl. Sein Glaube an die Schattenerscheinung seines Vaters, seiner Rache Bedürfnis, das Mittel, das er ausdenkt, sie zu stillen, die Rolle des Thoren, die er mit überlegtester Feinheit, Geist, Schmerz und Haß durchführt; nichts ist daran, was einen ermüdet. Ohne Mühe laßt ihr euch ein in alle die Zustände, die er durchwandert: sein verschiedenes Begegnen mit Polonius, worin sich so viel scheinbar Komisches auf einem Untergrunde von so viel Traurigem und Bitterm hervorthut, die Scene des Schauspiels, worin er die wundersamste Kunst beweist in wahrhafter Feinheit und verstelltem

5. Le Globe. Über Goethes lebhafte Teilnahme an dieser Zeitschrift der französischen Romantiker siehe Bd. 32, S. 142 und 397.

Wahnsinn, von innigster Würde und angenommenem Fratzenhaften, diese strenge, furchtbare Untersuchung, die er mit unversöhnlicher Aufmerksamkeit unter äußerlichem Spielen und Kindereien eines Wahnsinnigen durchführt, die offenbarste Verletzung unsers Theaterdekorums: da wäre denn doch wohl für unser Publikum genugsamer Anlaß gewesen, Anstoß zu nehmen, hätte es nicht gefühlt, allen diesen Formen, allen diesen Ereignissen liege die Entwickelung eines im höchsten Sinne dramatischen Charakters zu Grunde.

Französisches Schauspiel in Berlin.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 376—378.)

Wenn wir oben englische Schauspieler in Paris fanden und gegenwärtig französische in Berlin antreffen, so bemerken wir in beiden Fällen doch einigen Unterschied. In der Pariser Königsstadt treten die vorzüglichsten Schauspieler Englands in bedeutenden Gaststücken nur für eine kurze Zeit auf; in der Berliner ist einer bestimmten Gesellschaft ein unbestimmter längerer Aufenthalt gegönnt. Wenn jene sich auf alle Weise hervorzuthun gedrängt sahen, so haben diese den Vorteil, in einer Folge ihre Fähigkeiten zu entwickeln; und es mag ihnen auf jeden Fall bis auf einen gewissen Grad gelingen, da die französischen Künstler, durch herkömmliche Überlieferung begünstigt, durch eine gewisse geschmackvolle Einheit gefördert, ganz eigentümlicher Vorteile sich zu erfreuen haben. Doch davon kann hier nicht die Rede sein; dies bleibt dem Berliner Publikum, den dortigen Genießenden und Urteilenden anheim gegeben. Was uns aber außerdem bemerklich scheint, ist, daß wie die Engländer in Frankreich so die Franzosen in Deutschland sich einiger Opposition zu befahren hatten und letztere daher sich einen Sachwalter mitgebracht oder ihn an Ort und Stelle sogleich gefunden haben. Nicht mißbilligen können wir nun, wenn dieser das Unbill bemerkt und rügt, womit man vor einigen Jahren in Deutschland Molièren verletzte. Mögen

1. Französisches Schauspiel in Berlin. Dieser Aufsatz geht wohl sicher auf Mitteilungen Zelters zurück; doch enthält der gedruckte Briefwechsel nur eine kurze, auf den Gegenstand bezügliche Bemerkung vom 10. Februar 1828. — 21 ff. Nicht mißbilligen ... verletzte. Die Bemerkung richtet sich, wie schon Strehlke bemerkt hat, gegen die Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur von A. W. Schlegel. Goethe schreibt darüber an Zelter den 27. Juli 1828: „Was Schlegel in seinen Vorlesungen über Molière sagte, hat mich tief gekränkt; ich schwieg viele Jahre, will aber doch nun Eins und das Andere nachbringen, um zum Trost mancher vor- und rückwärts denkenden Menschen jetziger und künftiger Zeit dergleichen Irrsale aufzudecken."

sich doch die fremden Nationen bei dieser Gelegenheit sagen, daß der Deutsche, so rechtlich und gutmütig er auch sonst sei, noch manchmal launische Anwandlungen von Ungerechtigkeit habe, die er denn ganz unbewunden, als müsse das so sein, an Fremden wie an Landsleuten ausübt. Dergleichen geht jedoch meist ganz ohne Widerspruch hin; das Falsche kann sogar eine Zeit lang kursieren, bis sich endlich das Wahre herstellt, man weiß nicht wie.

Möge das also künftig wie bisher geschehen; wir ergreifen diese Gelegenheit, um unsre Herzens- und Glaubensmeinung auszusprechen, daß, wenn einmal Komödie sein soll, unter denen, welche sich darin übten und hervorthaten, Molière in die erste Klasse und an einen vorzüglichen Ort zu setzen sei. Denn was kann man mehr von einem Künstler sagen, als daß vorzügliches Naturell, sorgfältige Ausbildung und gewandte Ausführung bei ihm zur vollkommensten Harmonie gelangten? Dies Zeugnis geben ihm schon über ein Jahrhundert seine Stücke, die ja noch, obschon seiner persönlichen Darstellung entbehrend, die talentvollsten, geistreichsten Künstler aufregen, ihnen durch frische Lebendigung genug zu thun.

Französisches Haupttheater.

(Über Kunst und Altertum. Sechster Band. Zweites Heft. 1828. S. 383—387.)

Es war löblich und der Sache angemessen, daß man in Paris, wo so viele Theater neben einander bestanden, auch eins der ganz reinen, regelmäßigen, sogenannten klassischen Art zu erhalten trachtete. Wäre der Gedanke nicht richtig, der Vorsatz nicht lobenswürdig gewesen, wie hätte die Ausübung so lange lebendigen Beifall gefunden?

Demohngeachtet fühlte man, obgleich erst nach anderthalb Jahrhunderten, daß man, einen engen Kreis immer mehr verengend, Aufmerksamkeit und Anteil nicht fernerhin erhalten konnte, besonders wenn ein entschiedenes Talent Welt und Bühne verließ, das bisher eigentlich jene herkömmlich gepriesenen Stücke erst zu beleben und gewissermaßen immer neu zu erschaffen wußte. So war denn zuletzt Talma ganz eigentlich der Kloben, woran das erste Theater Frankreichs und der Welt im Schweben gehalten wurde.

Talma gehört nun ganz eigentlich der neusten Welt an; sein Bestreben war, das Innerlichste des Menschen vorzustellen. Mit welchem leidenschaftlichen Drang war er nicht bemüht, jenes hypochondrische Stück auszubilden, das in der arabischen Wüste spielt, um Gefühle und Gesinnungen auszudrücken, die einer solchen Öde gemäß wären.

Wir selbst waren Zeuge, mit welchem Glück er sich in eine Tyrannenseele einzugeisten trachtete; eine bösartige, heuchlerische Gewaltthätigkeit auszudrücken, gelang ihm zum besten. Doch war es ihm zuletzt am Nero nicht genug; man lese, wie er sich mit

4 ff. auch eins ... trachtete. Die Comédie française. — 19 ff. jenes hypochondrische ... spielt. Voltaires „Mahomet“ war das Drama, in dem Talma zuerst, im April 1787, am Théâtre français auftrat. — 23 f. Wir selbst ... trachtete. Am 30. September 1808 spielte Talma in Erfurt in Goethes Gegenwart den Nero in Racines „Britannicus“.

einem Tiber des Chénier zu identifizieren suchte, und man wird ganz das Peinliche des Romantizismus darin finden. Weil aber hiedurch das eigentlich Heroische, das sich in republikanischem Konflikt, wie bei Corneille, als Bedrängnis in höheren Ständen, wie bei Racine, oder in großen Weltbegebenheiten, wie sie Voltaire behandelt, am kräftigsten hervorthut, nach und nach verloren ging und eine gewisse sentimentale Innerlichkeit dagegen sich einschmeichelte, so folgte daraus, daß man sich nach einer freiern Thätigkeit umsah und ein wirklich gegenständliches geschichtliches Interesse wieder auf das Theater zu bringen trachtete.

Älteres Herkommen.

Der Franzos will nur „Eine Krise". Dieses einsichtige Wort Napoleons deutet dahin, daß die Nation an eine gewisse einfache, abgeschlossene, leicht faßliche Darstellung auf dem Theater gewöhnt war; man konnte es eine Etikette nennen, von der man sich nicht entfernen wollte, weil man sie zwar beengend, aber doch in einem gewissen Sinne bequem fand. Der lebhafte, durch und durch selbstliebige Franzos kann seine Neigung für eine gewisse Aristokratie nicht aufgeben. Und in diesem Sinne hing er an der alten Anstalt, erhielt denselbigen Respekt vor seinem Achill und Agamemnon wie vor den edlen Familiennamen, die ihm seine Geschichte rühmlich vor die Ohren brachte. Es war eine Art von Kultus, im Theater zu sitzen, als mentaler Souffleur die bekannten Stücke zwischen den Zähnen zu murmeln und bei dieser frommen Handlung zu vergessen, daß man sich von Herzen ennuyiere.

Übergang.

Der Drang, etwas Bedeutenderes, größere Weltcharaktere, Universalereignisse auf den Brettern zu sehen, mußte jedoch in der neuern Zeit rege werden. Wer die Revolution überlebt hat, fühlt sich in die Geschichte hineingetrieben; er sieht im Gegenwärtigen das Vergangene mit frischem, die fernsten Gegenstände heranziehendem Blick. Indes wir Deutschen noch immer den

1. Tiber des Chénier. Marie Josephe de Chénier (1764—1811) zog sich durch sein Drama „Tibère" den Haß Napoleons zu. — 12. Der Franzos ... Krise". In seiner Skizze des Zusammentreffens mit Napoleon bemerkt Goethe (Werke Bd. 25, S. 301 f.), derselbe habe das Abweichen des französischen Theaters von Natur und Wahrheit sehr tief empfunden.

Konflikt zwischen Patriziern und Zunftmännern nicht los werden, ob er gleich in unsern konstitutionellen Staaten, wo jeder an seinem Platze sich wohlsinnig und tüchtig beweisen kann, längst beschwichtigt und aufgehoben ist, gehen jene in ihre ältere, freilich durch Menschen und Begebenheiten höchst bedeutende Geschichte zurück und suchen die abgeschiedenen Gestalten aufs Theater hervorzuzaubern.

Neuere Versuche.

Dieses geht aber so unmittelbar nicht an, sondern man dramatisiert erst die Geschichte nach Bequemlichkeit, und zwar kühn genug von der ältesten bis zur neusten Zeit, und es darf kein Bestrebsamer dieses Faches dergleichen Bearbeitungen ignorieren. Hievon bezeichnen wir: „La journée des barricades", „Les états de Blois", welchen „Der Tod Heinrichs III." folgen soll. Auch dürfen wir in gleichem Sinne „Les soirées de Neuilly" und „Scènes contemporaines" gar wohl empfehlen. Wer sich mit diesen Werken bekannt macht, wird unsern obigen Äußerungen wahrscheinlich beitreten.

Fernere Schritte.

Weil nun bei solchen litterarischen Bestrebungen wie bei politischen Revolutionen man erst vor-, sodann aber rückwärts geht und demungeachtet immer um einige Schritte weiter kommt, so läßt sich ein Gleiches auch hier bemerken. Viktor Hugo, auch einer von den unabhängigen jungen Leuten, die, indozil wie sie sind, sich doch am Ende durch eignes Thun und Erfahren müssen belehren lassen, hat sein schönes Talent auf ein großes unaufführbares historisches Stück, Cromwell, verwendet und sich dabei sehr schätzenswert bewiesen.

Hier aber kommt manches zur Sprache, worüber man sich erst später vereinigen wird. Jene obgenannten dramatisierten historischen Ereignisse sind in Prosa geschrieben, und das ist auch eigentlich, was eine poetische Annäherung an das wirkliche Leben begünstigt; Cromwell hingegen ist in Alexandrinern.

13 f. La journée ... Heinrichs III." Die ersten romantischen Dramen aus der französischen Geschichte, verfaßt von Ludovic Vitet. Siehe auch Bd. 32, S. 394. — 27. Cromwell, gedruckt 1827.

Nun ist wohl anzunehmen, daß der Alexandriner durchaus sich auf dem französischen Theater erhalten wird und muß. Daher würde ich einem solchen Schriftsteller raten, dieses Versmaß für die edlen Stellen und wichtigsten Momente beizubehalten, sodann aber nach Beschaffenheit der Situationen, Charaktere, Gesinnungen und Gefühle mit dem Silbenmaße zu wechseln, wie Shakespeare mit dem Jambus und der Prosa thut.

Wenn man sich von alten Vorurteilen losmachen will, ohne das zu zerstören, was in ihnen als gründlich gut und naturgemäß anerkannt werden darf, so thut man wohl, in frühere Zeiten zurückzugehen und zu untersuchen, wie es vormals aussah, wo das nunmehr Erstarrte noch lebendig und biegsam war. Man sehe den Cid des Corneille, wo nach Anlaß des spanischen Vorbildes, obgleich mit bescheidener Mäßigung, das Silbenmaß wechselt, der Sache angemessen und von guter Wirkung.

Ist man denn doch schon an Quinaults Opern abwechselnde Rhythmen gewohnt; hat nicht auch Molière bei Fest- und Gelegenheitsstücken sich freierer Silbenmaße bedient? Hat nicht sogar Voltaire seinen Tancred in hie und da verschränkten Reimen, mit großem Glück des Ausdrucks, keineswegs willkürlich, sondern, wenn man es genau betrachtet, sehr kunstreich geschrieben? Dies ist alles schon vorhanden; nur käm' es auf ein entschiedenes Talent an, wie Viktor Hugo besitzt, ob es sich in diesen verschiedenen Armaturen und Masken frei, bequem und geistreich zu Ergötzung seines Publikums bewegen könne.

---

1. Nun ist wohl. Von hier an lautet der Schluß in „Über Kunst und Altertum": Hierüber unsre Gedanken zu äußern, würde zu weit führen; wir behalten uns jedoch vor, diese Angelegenheit nächstens wieder aufzufassen. Wer indessen erfahren will, wie sie von französischer Seite angesehen sei, der nehme den sechsten Teil der Zeitschrift „Le Globe" vor, wo es ihm zur Freude gereichen wird, sich hierüber mit so heiter-umsichtigen als wohl gegründeten Männern zu unterhalten." Erst in den Nachgelassenen Werken (Bd. 46, S. 167 f.) traten an Stelle dessen die oben abgedruckten Absätze. — 16. Quinaults Opern. Philippe Quinault (1635—1688), Dichter von Tragödien und Operntexten, von denen die meisten Lully, die „Armida" Gluck in Musik setzte.

Jugend der Schauspieler.

(Goethes Werke. Ausgabe letzter Hand. 49. Band. 1833. S. 157.)

„Es erscheint mir wie eine Krankheit des deutschen Publikums, die sich auch schon den Schauspielern mitgeteilt hat, daß man Männer und Weiber nicht jung genug haben kann. Könnten wir doch zu einer Zeit, wo wir von den französischen Bühnen so viel Schlechtes auf die unsern übertragen, auch ihre Tugenden nachahmen. In Frankreich fragt niemand nach dem Alter der Künstler, sondern nur nach ihrer Kunst. Wie sollen auch Jünglinge gefunden werden, die schon Künstler sind? Die ernsten Bemühungen aber des Schauspielers lassen ihre Spuren auf dem Antlitz zurück, und wenn er sich auch durch Spiel bildet, so geschieht es doch nicht spielend."

---

1. Jugend der Schauspieler. Dieser, in Anführungszeichen gesetzte Ausspruch (Citat?) gehört zu den kleinen Bemerkungen, die von den Herausgebern unter dem Titel „Verschiedenes, bezüglich auf Litteratur und Kunst" vereinigt wurden. Den übrigen Inhalt dieser Rubrik siehe in Bd. 32, S. 395—398 und oben S. 661 f.

Anhang.

Herzogliches Hoftheater zu Weimar.

(Taschenbuch für die Schaubühne, auf das Jahr 1793. Gotha. S. 199—201.)

Wenn Beifall und Zufriedenheit der Einwohner eines Orts, die ein Theater beständig sehen, und der Fremden, die von Zeit zu Zeit anlangen und eine unparteiische Vergleichung anstellen können, für die Güte einer Bühne ein vorteilhaftes Zeugnis sind, so hat sich die unsrige in dem Laufe dieses Jahres desselben zu erfreuen gehabt. Wir dürfen behaupten, daß wir in mehr als einem Sinn gewonnen haben, daß die gebildeten Schauspieler ihren Fleiß fortgesetzt und ihre Talente vermannigfaltigt, daß die jüngern bei jeder neuen Rolle sich hervorzuthun und in ihrer Kunst mehr zu leisten bestrebt haben, daß das Ganze an Ton und Spiel mehr in Verbindung gekommen ist, und daß wir durch neue und gute ältere Stücke vielfach unterhalten worden sind, so, daß bei einem fortgesetzten Anteile des Publikums unser Schauspiel unter den deutschen Bühnen gewiß nicht zurückbleiben wird.

Hier folgt ein Verzeichnis der Mitglieder und Rollenfächer, nebst Nachrichten von anderen Vorfällen bei unserer Bühne. Aktrizen: Mad. Amor, spielt Königinnen, Damen von Stande, zärtliche und komische Mütter, Karrikaturrollen. Mad. Demmer, Liebhaberinnen, Soubretten, naive Rollen, alte Weiber, verkleidete Mannsrollen im Schauspiel und in der Oper. Mad. Fischer, Mütter, Betschwestern, komische Rollen. Mad. Gatto, Heldinnen, gesetzte Liebhaberinnen, junge Weiber. Demoiſ. Malcolmi die ältere, Liebhaberinnen und Soubretten im Schauspiel und in der Oper. Demoiſ. Malcolmi die mittlere, Soubretten, verkleidete

2. Herzogliches Hoftheater zu Weimar. Zuerst von W. von Biedermann in der Hempelschen Ausgabe Bd. 27, 1, S. 307 f. wieder abgedruckt.

Manns- und Hülfsrollen, tanzt. Demois. Malcolmi die jüngere, jugendliche Rollen, besonders in der Oper. Mad. Matstedt, Liebhaberinnen im Schauspiel und in der Oper, naive Rollen, tanzt. Demois. Matstedt, Kinderrollen, tanzt. Demois. Rudorff, Liebhaberinnen in der Oper.

Akteurs: Hr. Amor, alte Bedienten, Bauern, Notare. Hr. Becker, Liebhaber, jugendliche und ältere Charakterrollen, komische Rollen, singt. Hr. Benda, Liebhaber in der Oper. Hr. Demmer, Liebhaber in der Oper und im Schauspiel. Mons. Demmer, Kinderrollen. Hr. Domaratius, junge Helden, Liebhaber, Charakterrollen, Bauerpursche, komische Rollen. Hr. Einer, Helden, Liebhaber, junge Männer, Charakterrollen (geht im September d. J. ab). Hr. Fischer, zärtliche und humoristische Alte, Greise, Juden, singt. Hr. Gatto, Buffons in der Oper, komische Rollen im Schauspiel. Hr. Genast, Pedanten, komische und ernsthafte Bedienten, andere komische Rollen, singt. Hr. Krüger, Aventurieurs, Raisonneurs, Chevaliers, Bediente, intrikate, komische und Charakterrollen, Männer von Stande, singt. Hr. Malcolmi, ernsthafte und komische Väter und Alte im Schauspiel und in der Oper, Militärrollen, Bauern, Charakterrollen. Hr. Matstedt, Gecken, Juden und Bediente, tanzt. Mons. Matstedt, Kinderrollen, tanzt Hr. Vohs tritt an die Stelle des abgehenden Herrn Einer. Hr. Willms, Souffleur.

Abgegangen: Hr. Müller, im Januar 1792.

Debuts: Hr. Benda, Belmonte in der Entführung aus dem Serail, den 13. Oktober 1791. Demois. Rudorff, die Sängerin im Mondkaiser, den 6. Oktober und Isabella in den theatralischen Abenteuern, den 24. Oktober 1791. Hr. Vohs, Eduard Ruhberg im Verbrechen aus Ehrsucht, den 30. Mai und Karl Moor in den Räubern, den 9. Junius 1792. —

Ein Verzeichnis der aufgeführten Stücke enthält das Journal des Luxus und der Moden, von Monat zu Monat.

Weimar, den 1sten August 1792.

---

4. Demois. Rudorff. Im ersten Druck „Ritdorff". Sie heiratete 1794 Goethes Freund Knebel. — 23. Willms. Im ersten Druck „Willens". — 27. Der Mondkaiser, Posse in drei Akten von Friederike H. Unger. Siehe Bd. 31, S. 144, Z. 26 ff. Anm. — 27 f. Die theatralischen Abenteuer, Oper in zwei Akten von Vulpius. Musik von Cimarosa und Mozart. Vergl A. Diezmann, Goethe-Schiller-Museum. Leipzig 1858. S. 15 ff. — 29. Verbrechen aus Ehrsucht, Familiengemälde in fünf Akten von Iffland.

Anzeige.

(Journal des Luxus und der Moden. Junius 1794. S. 285.)

Daß Demoiselle Hold, gegenwärtig zu Bayreuth, und Hr. Döbler, gegenwärtig zu Frankfurt a. M., sich zum Weimarischen Theater engagiert, Reisegeld empfangen, auch die Reise wirklich angetreten, nachher aber sich unterwegs verweilt und unter dem Vorwande einer ihnen zugestoßenen Krankheit sich von dem eingegangenen Kontrakte einseitig losgesagt und das Reisegeld zurückgeschickt, wird hierdurch von Oberdirektions wegen zur Nachricht der Teutschen Theater-Direktionen und eines jeden, der veranlaßt werden könnte, mit gedachten Personen Kontrakte zu schließen oder sonst Vertrauen in sie zu setzen, öffentlich bekannt gemacht.

Weimar, den 31ten Mai 1794.

---

1. Anzeige. Über die beiden in diesem Steckbrief genannten Personen war nichts Näheres zu ermitteln.

Nachricht für Theater-Liebhaber.

(Kaiserlich privilegierter Reichs-Anzeiger. Donnerstags, den 19. April 1798. Sp. 1042.)

Der ganz Deutschland auf das vorteilhafteste bekannte Künstler und gegenwärtige Direktor des königl. preußischen deutschen Schauspiels, Herr Iffland, wird vom 24sten April an auf dem hiesigen Hof-Theater sechs, nahe auf einander folgende Vorstellungen geben und mit der Rolle des alten Dominique in dem Essighändler, mit welcher derselbe in Berlin debutierte, den Anfang machen. Fremde, die an diesem Genuß teilnehmen wollen, würden allenfalls vor ihrer Ankunft durch hiesige Bekannte sich mit Billets zu versehen haben, weil nur eine bestimmte Anzahl Personen in das Schauspielhaus Eingang findet.

Weimar, den 12ten April 1798.

---

1. Nachricht für Theater-Liebhaber. Erschien gleichzeitig in einem Sonderdruck und in mehreren anderen Zeitungen. Siehe Goedeke, Grundriß, 2. Auflage, Bd. 4, S. 680 f., Nr. 3 und 5. — Das hier angekündigte zweite Gastspiel Ifflands begann, wie angekündigt, am 24. April und umfaßte acht, statt der ursprünglich beabsichtigten sechs Abende. — 7 f. Essighändler. Siehe oben S. 754 Z. 20 f. Anm.

Hoftheater zu Weimar.

(Taschenbuch für die Schaubühne, auf das Jahr 1800. S. 295 f.)

Aus mehreren öffentlichen Blättern ist es bekannt, daß sich das Innere unseres Schauspielhauses einer sehr vorteilhaften Veränderung und Erneuerung seit vorigem Herbste zu erfreuen hatte. Nach Goethes Absichten führte Professor Thouret aus Stuttgart den Plan aus. Eliptisch gestellte, wie Granit gemalte Pfeiler umschließen das Parterre. Auf diesen ruht eine Galerie mit einer bronzenen Balustrade, aus deren Mitte sich ein Halbkreis dorischer Säulen mit goldenen Kapitälen erhebt. Das obere Gesims, von einer Art graugrünlichem Cipolin ist mit Abbildungen antiker Masken geziert, teils selbst von unserm Herrn Prof. Meyer, teils unter seiner Anführung von Herrn Horny gemalt. Auf dem unteren Gesims sind verschiedene Attribute der Schauspielkunst, von Herrn Heideloff gemalt, zu sehen. Über dem Proscenio prangen Sophokles und Aeschylus Büsten. Den Theatervorhang hat Herr Prof. Thouret gemalt: die goldene Poesie geflügelt, die Lyra an der Seite, die komische und tragische Larve in den erhobenen Händen schwingt sich zum Äther.

1. Hoftheater zu Weimar. W. von Biedermann hat in „Nord und Süd", Mai 1895, S. 257 ff. Goethes Autorschaft durch innere Gründe wahrscheinlich gemacht. Bewiesen wird dieselbe jedoch dadurch, daß die Beschreibung mit der anderen in Goethes Aufsatz „Weimarischer neudekorierter Theatersaal" (Bd. 31, S. 43 ff.) zum Teil wörtlich übereinstimmt. Vergl. auch oben S. 669 f. — 10. Kapitälen. Im ersten Druck „Kapitalen". — 15. Heideloff. Viktor Peter von Heideloff (1757—1816), Theatermaler in Stuttgart, Jugendfreund Schillers. — 18. erhobenen. Im ersten Druck „erhabenen".

Systematisches Verzeichnis

zu

Goethes Aufsätzen über bildende Kunst.

I. Allgemeines. Ästhetik.

II. Malerei.

1. Allgemeines.

2. Antike Malerei.

3. Neuere Malerei.

a. Italiener und Franzosen.

b. Niederländer.

c. Deutsche.

III. Graphische Künste.

IV. Skulptur.

1. Antike Skulptur.

2. Neuere Skulptur.

V. Münzen, Medaillen, geschnittene Steine.

VI. Baukunst.

VII. Kunstgewerbe. Technik.

Inhalt.

Die mit * bezeichneten Aufsätze fehlen in allen früheren Ausgaben von Goethes Werken ganz oder zum Teil.

Aufsätze über bildende Kunst.

VII. Vermischtes aus den Jahren 1829—1831.

VIII. Aus dem Nachlaß.

Aufsätze über Theater.

Anhang.

* * *